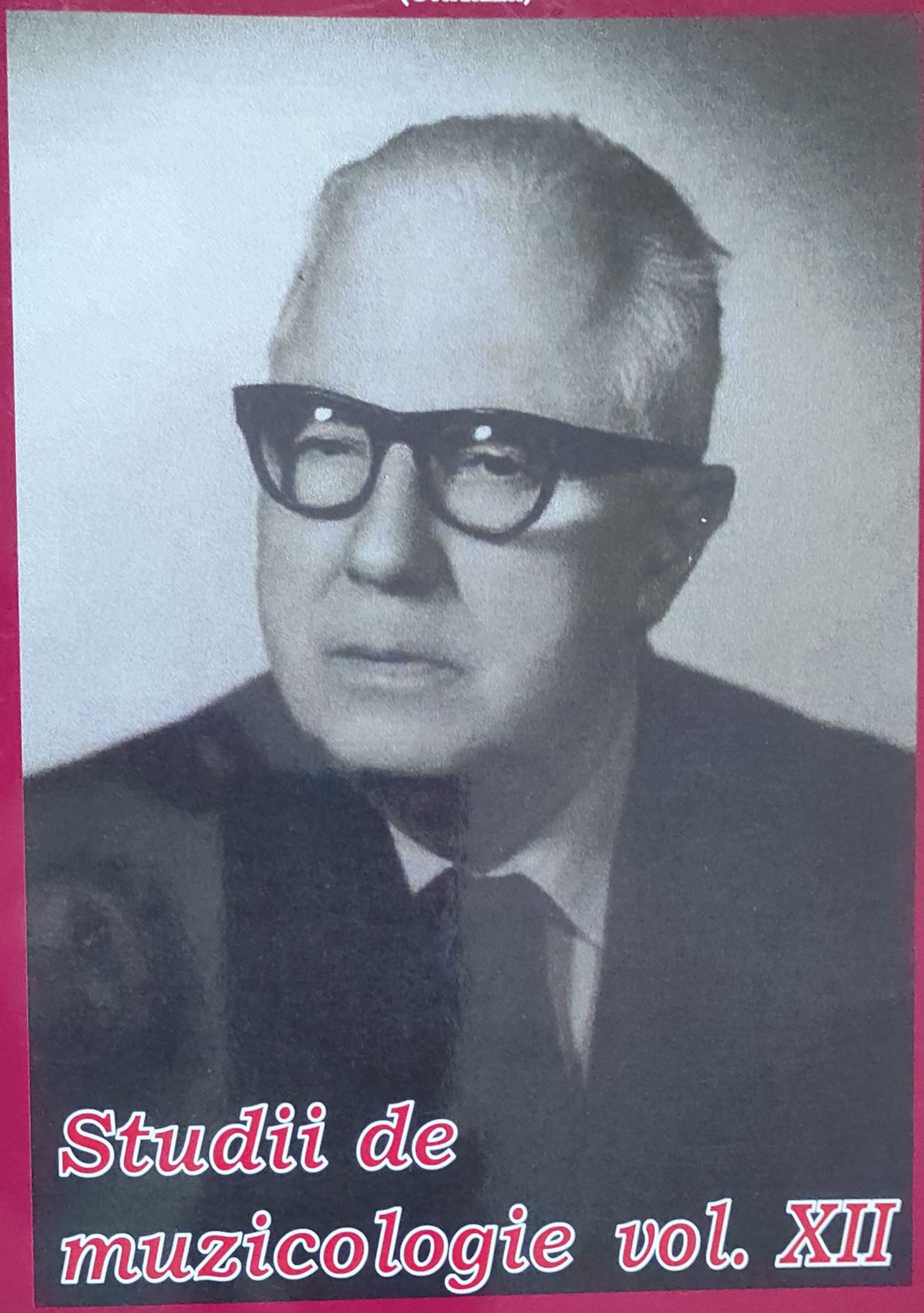
MARIA GEORGETA POPESCU

(Coordonator)



Studii de muzicologie vol. XII

Editura Artes
IAŞI – 2017

I c - 1641

Am întocmit această culegere de texte jurnalistice, intervenţii la reuniuni culturale de prestigiu, cronici şi convorbiri cu personalităţi ale deceniilor '60-'80 [...] pentru a reaminti eventualilor cititori ceva din contextul cultural bogat în evenimente, care a favorizat ceea ce s-a numit renaşterea muzicală a Iaşului.

... Paginile din prezentul volum reprezintă doar o parte din textele despre muzică şi viaţa muzicală a momentului, evocatoare a gesturilor de tinerească dorinţă, a setei de cunoaştere, de înnoire şi de afirmare a valorilor mişcării muzicale ieşene, şi de aşezare a Iaşului muzical în rândul centrelor culturale de primă importanţă ale ţării – Bucureşti, Cluj-Napoca, Timişoara.

Profesor univ. dr. **Mihail Cozmei**

641
CATIEI NA
II STIINTIF
ATIONALA
ESCU"din
OTECA
302.

MARIA GEORGETA POPESCU

(Coordonator)

Studii de muzicologie

VOLUMUL XII

Editura Artes
IAȘI – 2017

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE GEORGE ENESCU Biblioteca

146302

PROFESORULUI

GEORGE PASCU

FONDATORUL ȘCOLII DE

MUZICOLOGIE ȘI CRITICĂ MUZICALĂ

IAȘI

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTE IAȘI
Biblioteca
GEORGE ENESCU

CUVÂNT ÎNAINTE

Și chiar de nu voi fi un far, ci o candelă, ajunge.
Și chiar de nu voi fi nici o candelă, tot ajunge,
fiindcă m-am străduit să aprind lumina!

Nicolae Titulescu

Da, ne străduim de nouăsprezece ediții *să aprindem lumina în mintea și sufletul* celor care doresc să se apropie și să descopere bucuria studiului științei muzicii! Acesta este *crezul* nostru! Ne dorim să stimulăm, să încurajăm, să dăm șanse tinerei generații de elevi, studenți, masteranzi în arta creativității muzicologice, iar noi, profesorii, să fim adevărate *faruri*, pentru ca împreună, în fiecare an, să ne autodepășim alături de ei, urmașii noștri…

Sub cunoscutul titlu – ***Studii de muzicologie, vol. XII*** –, împreună cu echipa de colaboratori, am *reunit* un număr de 35 de lucrări, dintre care 13 sunt semnate de viitorii muzicieni și muzicologi formați în țară sau în spațiul european – exemple elocvente – Dragoș Andrei Cantea, masterand, an II, clasa lector univ. dr. Ioana Stănescu de la Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, care din acest an universitar studiază la Academia de Muzică din Oslo, cu profesorul Håvard Gimse. Un alt exemplu este studentul Daniel Ropotă, anul II la Royal Northern College of Music din Manchester. Ambii sunt absolvenți ai Colegiului Național de Artă *Octav Băncilă* din Iași. Tot de la această instituție, s-au alăturat demersului nostru trei elevi îndrumați de profesorii lor de la clasa de instrument.

Subliniem prezența a doi instrumentiști-concertiști și cadre didactice – pianiștii Liana Șerbescu – Academia de Muzică Tilburg, Brabant, Amsterdam și Constantin Sandu – Școala Superioară de Muzică și Artele Spectacolului, Porto, precum și prezența a doi profesori de la Academia Națională de Muzică *Antonina V. Nejdanova* din Odessa și alți doi de la Universitatea de Stat *Iurii Fedkovici* din Cernăuți. Fabio Monni, compozitor *freelance* din Malmö, Suedia, este la a patra colaborare cu noi, în lucrările căruia putem regăsi analiza unor elementele de avangardă ale domeniului muzical electronic, de concepție proprie sau din creația compozitorilor contemporani.

Dorința de ancorare în realitatea muzicologică internațională a oferit autorilor publicați în acest al XII-lea volum de *Studii de muzicologie* posibilitatea de a redacta articolele și într-o limba modernă. Astfel, volumul conține șase lucrări concepute în limba engleză.

Noutatea acestei ediții a *Colocviului Național de Muzicologie*, secțiunea ***IN HONOREM***, o reprezintă șansa de a-l avea ca invitat de onoare pe muzicologul și profesorul universitar doctor **Mihail Cozmei**, personalitate emblematică a urbei ieșene și a culturii românești. Cu această ocazie, Domnia Sa lansează ***Cuvinte despre muzică și muzicieni***, Editura Artes, 2017.

Datele statistice pot continua, dar suntem convinși că acea curiozitate profesională o să vă determine să cercetați amănunțit conținutul publicat de coautorii acestui ultim volum de Studii.

Preocuparea pentru editarea articolelor de specialitate a necesitat eforturile întregii echipe de redacție alcătuit din profesorii: dr. Loredana-Elena Marus, drd. Gabriela Rusu, dr. Alexandra Budu, dr. Ilie Gorovei. Colaborarea acestui colectiv cu consilierii editoriali de la Universitatea Națională de Arte *George Enescu* valorizează preocupările muzicologice și didactice ale coautorilor. Prin bunăvoința și sprijinul departamentului de *Studii muzicale teoretice*, a Președintelui de onoare – prof. univ. dr. Gheorghe Duțică, a Centrului de Cercetare *Știința Muzicii* – director, prof. univ. dr. Laura Otilia Vasiliu, cu ajutorul Editurii *Artes* – director, lector univ. dr. Diana-Beatrice Andron și a doamnei Carmen Antochi – tehnoredactor, am reușit să publicăm ***Studii de muzicologie, vol. XII***, pentru care – Vă mulțumim!

O ultimă subliniere – noi, întreaga echipă de coordonare, ne străduim de nouăsprezece ediții *să aprindem o luminiță în mintea și sufletul* celor care doresc să se apropie și să descopere bucuria studiului artei sonore! Am reușit, oare?!

Profesor Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

SECŢIUNEA *IN HONOREM* MIHAIL COZMEI

Carmen CHELARU 9
O viaţă dedicată Iaşului muzical.
Profesorul Universitar Dr. Mihail Cozmei la aniversare

Florin BUCESCU 26
Profesorul Mihail Cozmei – îndrumător al învăţământului muzical

Sabin PĂUTZA 27
Profesorul Mihail Cozmei

Liviu SUHAR 28
Paharul cu vin roşu

SECŢIUNEA CADRE DIDACTICE

Ievgeniia BONDAR 30
Genre and stylistic intentions of contemporary choral music:
before the shaping of the problem

Alexandra BUDU 38
Muzica psaltică în cele trei provincii istorice. Scurtă privire comparativă

Monica BUHAI 49
Parteneriatul sunet muzical – cuvânt în Simfoniile *lui Dmitri Şostakovici*

Daniela COJOCARU 65
Unele aspecte ale simetriei în gândirea muzicală

Ina CRISTEA 71
Mazurca în cultura muzicală poloneză

Carmen FERARU 84
Interpretarea contemporană a operei baroce engleze

Veronica GASPAR 95
Out of Forms

Ivan GATRYCH 111
Music repertoire as a contemporary pedagogical issue

Ilie GOROVEI 114
Sonatina pentru oboi şi pian *de Liviu Comes*

Nichifor HRESTIC 128
Ion Vidu, Doinitorul Banatului

Hilda Elisabeta IACOB 132
Sigismund Todută versus *Witold Lutoslawski în lumina creaţiei de tinereţe*

Fabio MONNI 144
The place of the electronic music
in Louis Andriessen's Writing to Vermeer *and Luca Francesconi's* Quartett

Mihaela Sanda POPESCU 154
Implozia motivică şi consecinţe în planul formei

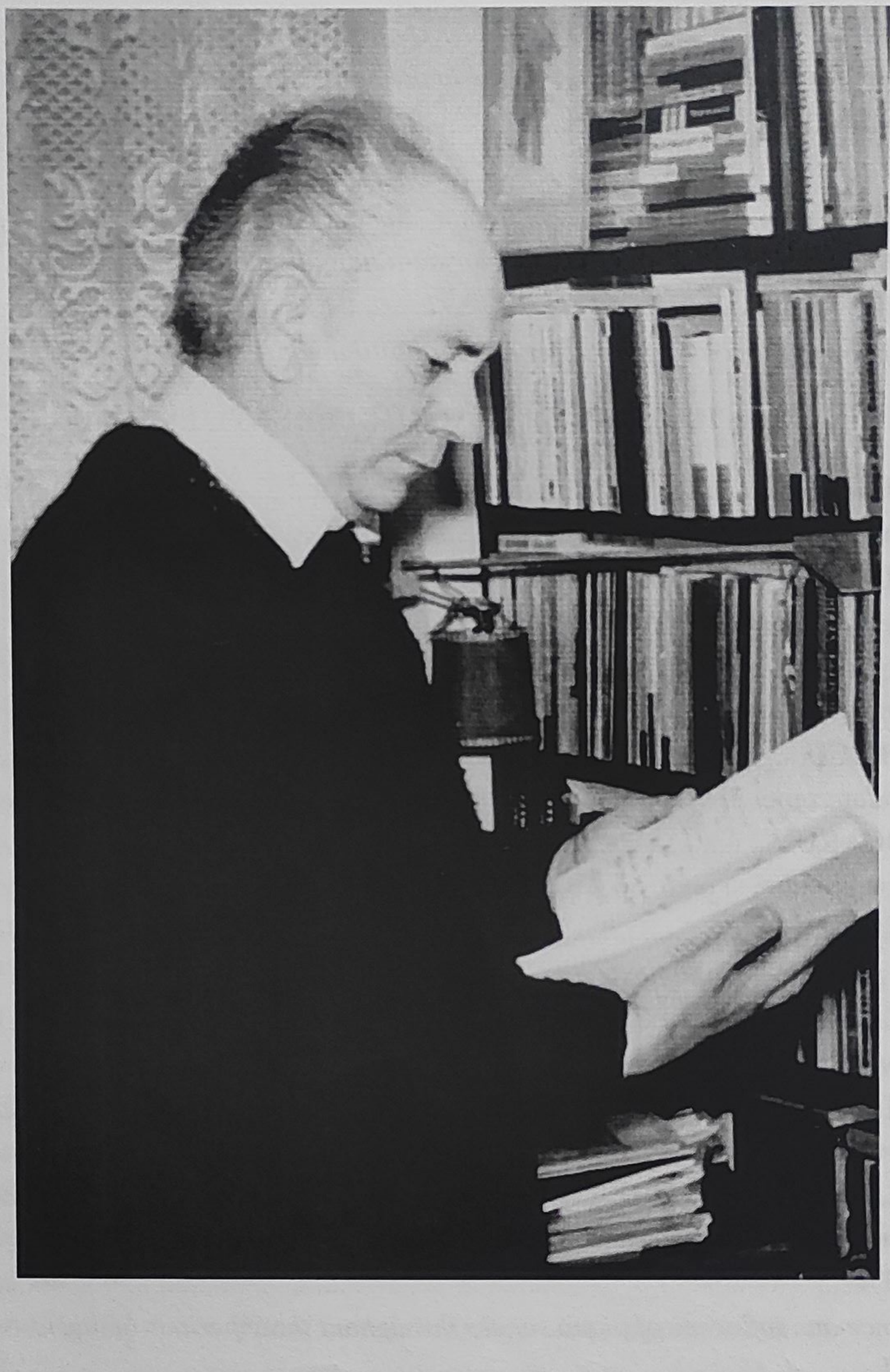
Daniel-Renato RIDICHE 170
Noţiuni de igienă vocală pentru interpreţii de artă lirică în formare

Adrian ROŞU 175
Consideraţii privind Nocturna op. 72 nr. 1, în mi minor *de Frédéric Chopin*
Gabriela RUSU 184
Enescu – Bártök. Aspecte stilistice comparative
Constantin SANDU 193
Considerente despre pedală în muzica pentru pian a lui Ludwig van Beethoven
Serghei SAVENKO 198
The creative personality of the conductor in the context of contest – Festival activity
Amalia SZŰCS-BLŐNARU 207
Despre fractali şi muzică
Liana ŞERBESCU 215
O istorie tăinuită: creaţia compozitoarelor de-a lungul secolelor
Yarina VYSHPINSKA 226
Influenţa artei muzicale în formarea personalităţii umane

SECŢIUNEA MASTERANZI, STUDENŢI, ELEVI

Andrei APOSTOL 229
Ecouri muzicale într-o versiune literară modernă a mitului faustian
Dragoş Andrei CANTEA 236
Synesthesia in Scriabin's Fourth Piano Sonata
Lucian CHERAN 240
Consideraţii stilistice asupra Uverturii tragice op. 81 în re minor *de Johannes Brahms*
Valentin CODESCU 252
Rolul meloterapiei în afecţiunile psihiatrice (Argument şi Prolegomene)
Simona COJOCARU 257
Sonata pentru oboi şi pian, op. 16 *de Camille Saint-Saëns*
Mariana MAXIMIUC 262
Ludicul pianistic în miniaturile lui Constantin Silvestri
Ana MEDELEANU 271
Metamorfoze ale „spaţiului-timp" în opera Iona *de Anatol Vieru*
Titiana MIRIŢĂ 280
Privire retrospectivă asupra noii muzici *pentru* Lumea Nouă
Larisa NECULAI, Paula VRACIU 286
Fenomene ale genezei sistemului tonal-funcţional. Filiera renascentistă
Daniel ROPOTĂ 294
Importance and influence of piano sonata throughout three periods of music
Mihaela RUSU 302
„Cazul Gesualdo": vizionarism sau utopie?
Samia Maria SALEH 313
Carmen – Près des remparts de Séville *de Georges Bizet*
Sofia SĂLĂJAN 319
Sonata pentru pian op. 22, nr. 2 în sol minor *de Robert Schumann*

IN HONOREM



MIHAIL COZMEI

O VIAȚĂ DEDICATĂ IAȘULUI MUZICAL. PROFESORUL UNIVERSITAR DR. MIHAIL COZMEI LA ANIVERSARE

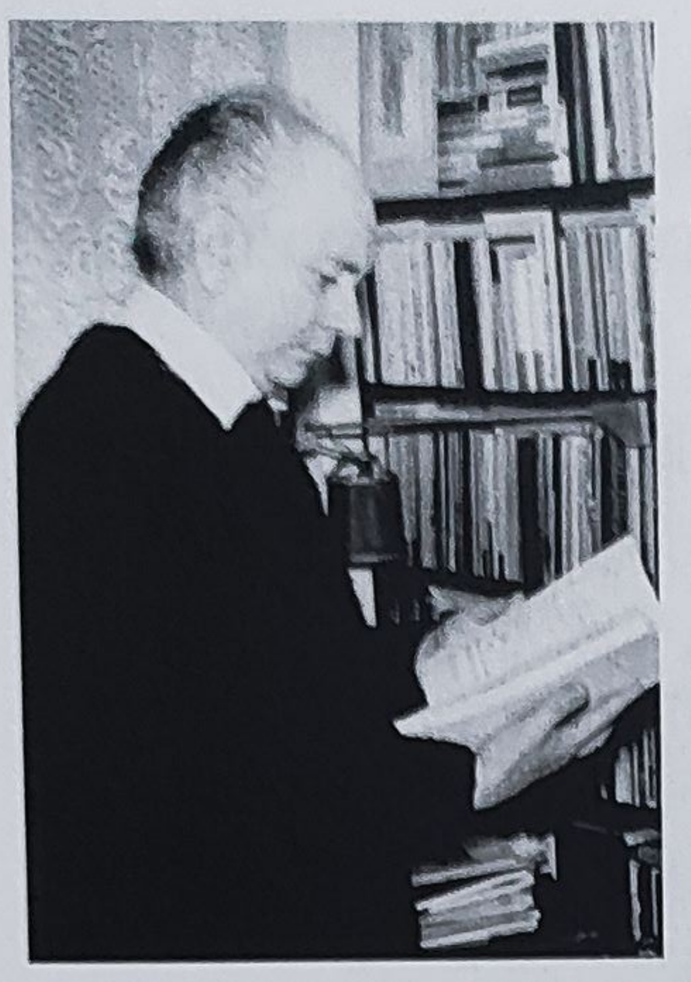
Profesor univ. dr. **Carmen Chelaru**
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: On the anniversary of the musicologist, historian, mentor, man Mihail Cozmei, we propose a necessary excursion into his activity of research, configuration and publication of an impressive work of musicology, that aimed to continue the path initiated by ancestors, but also to open new ways towards outlining a complex profile of the cultural Iași, that tends to subscribe to a modern national and international context. The approach includes a brief biography, followed by eight stops on the creative initiatives of the musician from Iași that ended in most of the cases with valuable publications. Hence, we cover stages from the academic, musical and managerial activity, illustrated by professor Mihail Cozmei in volumes such as: *50 Filarmonica Moldova Iași*, *Voces sau triumful cvartetului*, *George Enescu în viața muzicală a Iașului*, *Existențe și împliniri. Dicționar biobibliografic*, *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași - la 150 de ani*, *George Pascu, din dragoste de oameni și de muzică. 14 convorbiri moderate de Mihail Cozmei și Dora-Maria David*. We also evoke his main initiatives taken for the formation of a new vision on culture – the festivals *Vacanțe muzicale la Piatra Neamț*, *Festivalul Muzicii Românești*, micro-seasons of the Conservatory from Iași in București, revival or founding of new publications of musicology, representative to the musical life from Iași.
Keywords: Mihail Cozmei, George Pascu, Enescu, Burada, Voces, Philharmonic.

Scurt itinerar biografic

Profesorul și muzicologul Mihail Cozmei – figură binecunoscută în viața muzicală ieșeană și românească – s-a născut în 1931, la Huși.

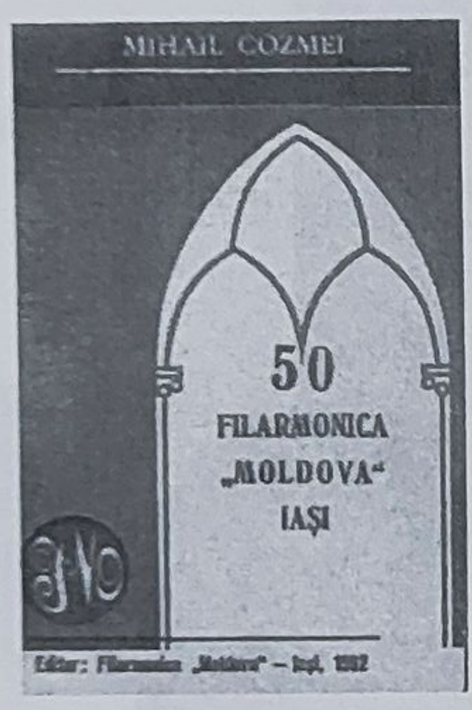
A studiat la Conservatorul bucureștean, cu profesori eminenți, precum George Breazul, Victor Iușceanu și Dragoș Alexandrescu (teorie și solfegiu), Ion Dumitrescu și Paul Constantinescu (armonie), Nicolae Buicliu și Zeno Vancea (contrapunct), George Breazul, Constantin Bugeanu și Radu Negreanu (istoria muzicii universale și românești), Tudor Ciortea (forme muzicale), Emilia Comișel (folclor), Alexandru Pașcanu (citire de partituri, teoria instrumentelor și orchestrație), Ovidiu Drâmba (pian), Dumitru D. Botez și Ion D. Vicol (ansamblu coral și dirijat cor), Ion Șerfezi (metodica predării muzicii și practica pedagogică).



A obţinut titlul de *doctor în muzicologie* la Academia de Muzică din Cluj-Napoca, în 1979. A parcurs stagii de documentare şi perfecţionare la Conservatorul de Muzică *P. I. Ceaikovski* din Moscova (1964-1965) şi la Academia Naţională *Santa Cecilia* de la Roma (1971).

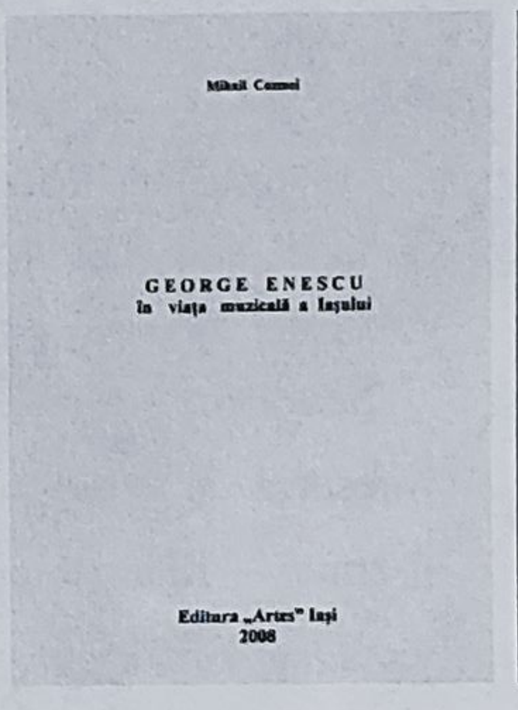
În anii 1956-1962 a fost primul secretar muzical al Filarmonicii din Iaşi. Din 1961 a devenit asistent, apoi lector, conferenţiar, profesor, coordonator ştiinţific în cadrul şcolii doctorale la Universitatea de Arte *George Enescu*.

A fost rector al Conservatorului ieşean (în perioada 1973-1984). A iniţiat şi condus Festivalul *Vacanţe muzicale la Piatra Neamţ* (1972–1984) şi *Festivalul Muzicii Româneşti* la Iaşi (1973–1992). A editat revista *Scrieri muzicologice* (1973) şi a coordonat, în cadrul Universităţii de Arte *George Enescu*, revista *Arta* (serie nouă), din 1995. A iniţiat constituirea Fundaţiei *George Enescu* la Iaşi. A publicat cărţi, studii, eseuri, cronici etc. A realizat şi colaborat la emisiuni radiofonice, a prezentat concerte-lecţii.

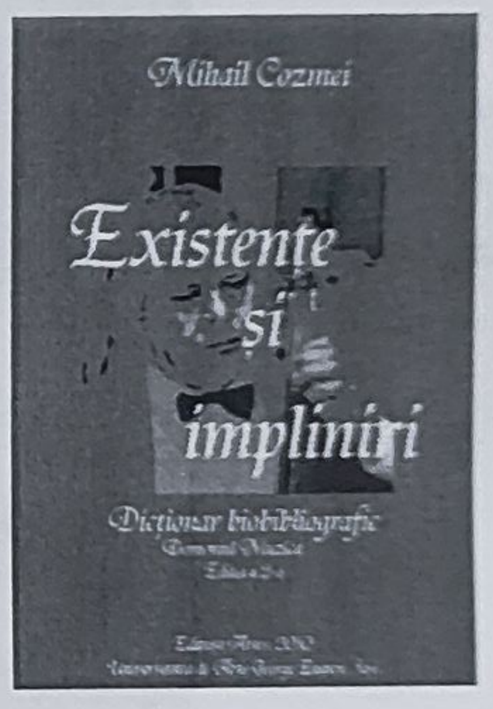


1992

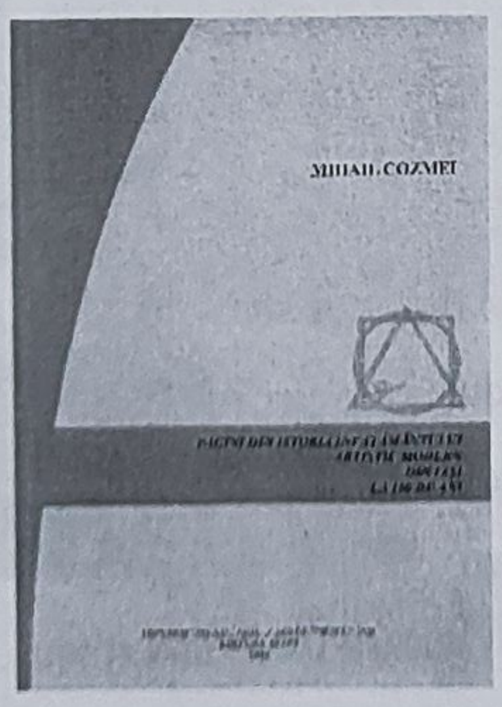
1993



2008

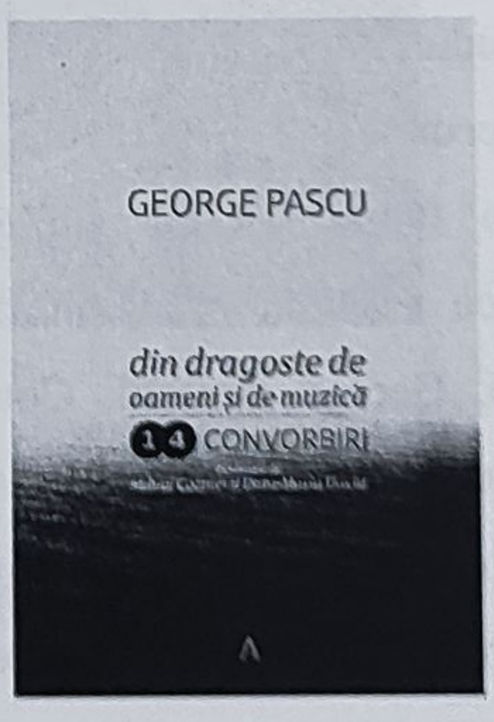


2010



2010

2012



2015

Într-o încercare de evocare a traiectoriei muzicologice a profesorului Mihail Cozmei, trebuie subliniat mai întâi efortul susținut de cercetare și fructificare a istoriei Iașului muzical. Evenimente, instituții și figuri emblematice ale capitalei moldave au constituit preocuparea sa constantă, de-a lungul unei îndelungate cariere profesionale.

Începuturi. Episodul filarmonic

Demn continuator al profesorului George Pascu, în postura de cel dintâi secretar muzical titular al Filarmonicii *Moldova*, în anii 1956-1961, Mihail Cozmei a trăit astfel prima experiență în organizarea și conducerea unei instituții artistice profesioniste. A fost o perioadă scurtă, dar revelatoare, în care talentul înnăscut de conducător s-a împletit cu descoperirea și însușirea tainelor uneia dintre cele mai dificile activități: lucrul cu oamenii și mai mult decât atât, lucrul cu artiștii. În aceeași perioadă a întreprins și primii pași în dificila muncă de cercetare muzicologică și în cea de educație muzicală.

Pe scena Filarmonicii, la deschiderea uneia dintre ultimele ediții ante-decembriste ale Festivalului Muzicii Românești

A fost apoi între cei dintâi pe care compozitorul, dirijorul și pedagogul Achim Stoia i-a atras spre cariera universitară, după redeschiderea Conservatorului *George Enescu*, în anul 1960. Și aici s-a alăturat profesorului George Pascu, în abordarea studiului istoric al artei sonore, profilându-se curând drept un pasionat cercetător al fenomenului muzical național.

Într-un interesant interviu acordat revistei *Filarmonica Magazin*, în anul 2012, muzicologul ieșean evoca aceste fructuoase începuturi[1]:

---

[1] Carmen Chelaru, *„Am cântat încă înainte de a mă naște...!" Interviu cu prof. univ. dr. Mihail Cozmei, primul secretar muzical al Filarmonicii din Iași*, în rev. *Filarmonica Magazin*, nr. 3/iunie 2012, pp. 12-20.

„Carmen Chelaru: De când sunteți ieșean, domnule profesor?

Mihail Cozmei: … de atât de mulți ani, încât am impresia că sunt născut în Iași!

La absolvirea Conservatorului am dorit neapărat să ajung în această zonă, ca să fiu mai aproape de Huși, de părinții mei și fiind repartizat în Ministerul Culturii, la Direcția Casei Centrale a Creației Populare, cum se numea atunci, am lansat zvonul că vreau să vin în Iași. Și așa a aflat Achim Stoia că există un absolvent de Conservator care vrea să ajungă la Iași.

CC: … absolvent al Conservatorului de muzică *Ciprian Porumbescu* din București…

MC: … de la București, da. În vara respectivă, Achim Stoia – directorul Filarmonicii din Iași – crease postul de secretar muzical. Mi-am dat întâlnire acolo, la Direcția Muncii și, în cinci minute s-a făcut cererea și s-a perfectat tot.

CC: … în ce an?

MC: în august 1956.

CC: Cu șase ani mai înainte, în 1950, se întrerupsese activitatea Conservatorului…

MC: Da, a Institutului de Artă – așa se numea. Și s-a reluat în 1960, din fericire pentru ieșeni, pentru că în aceeași situație s-a aflat și Timișoara, dar acolo nu s-a mai refăcut, decât după 1990 și nu ca instituție de sine stătătoare, ci ca facultate în cadrul Universității de Vest.

Perioada aceasta – de după cel de-al doilea Război Mondial și mai ales după 1950 – a fost una de renaștere a vieții muzicale ieșene; treptat, au luat ființă Liceul de Muzică și Arte plastice *Octav Băncilă* (în 1949), Filiala Uniunii Compozitorilor (1950), apoi în 1956, când am venit eu în Iași, Opera Națională, în fine, în 1960 și-a reluat activitatea Conservatorul *George Enescu*.

Din momentul în care Conservatorul a început să dea promoții de absolvenți, procesul de renaștere a vieții muzicale a devenit foarte puternic, atât de puternic încât instituțiile muzicale ieșene devin în scurt timp de valoare națională.

CC: Care au fost împrejurările ce au dus la întreruperea activității Conservatorului timp de zece ani?

MC: Institutul de Artă de la Iași și-a închis porțile din motive politice și nu profesionale. Documentele oficiale, aflate în arhive, se referă mai ales la cauze politice – o așa-zisă atitudine „necorespunzătoare” a studenților și profesorilor. Bănuiala mea este însă că a mai existat un motiv: între Iași și Chișinău distanța nu era prea mare; iar acolo se dezvolta un Conservator care ar fi trebuit să devină foarte puternic, încât să cuprindă și cerințele Moldovei de dincoace de Prut.

CC: A existat iluzia cum că doritorii de a învăța muzică ar fi preferat Chișinăul în locul Bucureștiului?

MC: Dacă n-ar mai fi existat aici Conservatorul, tinerii s-ar fi dus la Chișinău, pentru că e mai aproape. Și nu se știe dacă gândul n-ar fi fost de fapt altul. Argumentul a fost valabil și în anii 1979-1980, când cifra de școlarizare scăzuse foarte mult, încât Ministerul își punea întrebarea dacă

trebuie să mai existe trei Conservatoare în țară! Argumentul pe care eu personal l-am folosit atunci, ca rector, a fost: ne mutăm la Chișinău?! și răspunsul a venit repede: nu, rămâneți aici!

CC: Cum s-a ajuns la reluarea activității în 1960?

MC: În 1960 existau în Iași două instituții muzicale: Filarmonica de Stat *Moldova* și Opera de Stat. Era nevoie de instrumentiști, pentru că orchestra Operei era de fapt orchestra Filarmonicii. Și corul – aproape la fel. Oamenii erau sfârșiți pur și simplu. Dimineața repetiție la Filarmonică, după-amiaza la Operă, seara spectacol la Operă sau concert la Filarmonică. Era practic imposibil de continuat astfel. Era deci nevoie de instrumentiști, de soliști, de cântăreți în cor.

Unul din muzicienii care s-a zbătut pentru reluarea activității Conservatorului, alături de Achim Stoia, a fost Ioan Goia. Era cel mai interesat, fiind la vremea aceea directorul Operei. La Filarmonică, de bine de rău, orchestra funcționa, deci directorul Filarmonicii și viitorul rector al Conservatorului – dirijorul și profesorul Achim Stoia – nu suferea prea tare, deși situația era sub orice critică. Dacă îți poți imagina că în orchestră a existat la un moment dat o situație paradoxală: la partida de violoncel, un singur instrumentist și dl. prof. Pascu lua loc lângă Sextil Sfeclă și mima ca violoncelist! Convingerea mea este că Ioan Goia – care fusese director în Ministerul Culturii și avea relații în forul cultural central – a fost cel care a iscat discuția privind reînființarea Conservatorului.

CC: Revenind la ce ați spus la început, ați fost primul secretar muzical „oficial" al Filarmonicii ieșene. Cum arăta Filarmonica pe vremea aceea? Ce făcea pe-atunci un secretar muzical?

MC: În 1956, instituția avea trei colective muzicale, cu activitate distinctă: Orchestra simfonică, Corul *Gavriil Musicescu* și Orchestra de muzică populară *Doina Moldovei*. Fișa postului secretarului muzical presupunea: organizarea desfășurării săptămânale a programului celor trei ansambluri muzicale și activitățile de educație și promovare muzicală (redactarea programelor de sală, prezentarea concertelor – a celor de vineri seara și a concertelor educative pentru elevi și studenți.

Eu am fost într-o situație cu totul specială. Am ocupat acest post până în 1962. Primii trei ani l-am avut director pe Achim Stoia, apoi pe George Vintilă. Achim Stoia m-a învățat efectiv ce aveam de făcut, desigur cu ajutorul profesorului George Pascu, cel care, până la venirea mea asigurase întreaga activitate muzicologică la secretariatul muzical: redactarea programelor de sală și prezentările concertelor de două-trei ori pe săptămână (concerte-lecții sau simfonice), o activitate foarte necesară la vremea aceea.

CC: Într-adevăr, foarte necesară, pentru că publicul octogenar de astăzi reprezintă publicul format atunci, în anii '50–'60, de harul oratoric al profesorului George Pascu.

MC: A venit apoi director George Vintilă. Datorită lui mi-am dezvoltat aptitudinile de conducere, pentru că era mai tot timpul plecat și Filarmonica trebuia condusă. În lipsa directorului, aceasta o făcea secretarul muzical. De altfel, părerea mea este că într-o instituție cu profil artistic, cel care are responsabilitatea în desfășurarea stagiunii nu este nici directorul, nici șeful contabil, ci secretarul muzical. Directorul asigură concepția artistică, legăturile cu instituțiile similare și ministerul de resort, cu mass-media și cu personalitățile vieții artistice. Sunt total convins că într-o instituție de profil, secretarul muzical este inima, este sufletul, este mintea, este motorul instituției. George Vintilă m-a lăsat să fac ceea ce trebuia făcut.

CC: Care era relația Filarmonicii de atunci, a secretarului muzical, cu cenzura vremii, cu ideologia vremii, cum reușeați să vă strecurați cu un anumit repertoriu considerat „nerecomandabil" sau chiar de evitat? Cum reușeați să tipăriți anumite texte care erau foarte grijuliu urmărite?

MC: Din fericire, muzica e muzică. Cei care erau la cenzură la vremea aceea aveau o singură obsesie: să nu apară lucrări cu conținut religios și nici creații aparținând reprezentanților noilor tendințe din mișcarea muzicală a timpului. Propunerile de repertoriu erau aprobate de Ministerul Culturii, care impunea și lista obligatorie a lucrărilor semnate de compozitorii noștri.

CC: V-am întrebat pentru că în anii 1986-1990, fiind la rândul meu secretar muzical, aveam o mare problemă în a redacta textul de program de sală, întrucât el urma un traseu extrem de sinuos, până ajungea în mâinile tipografului. Pe fiecare pagină trebuia să semneze directorul, președintele comitetului județean de cultură și educație socialistă și în final, marele inchizitor de la propaganda de partid – tov. Alecu Floareș, personaj de tristă amintire al anilor '80, din cultura ieșeană.

MC: în perioada '55–'65 începuse relaxarea post-stalinistă din viața social-politică românească. Situația tipăriturilor la Filarmonică era mai simplă: textul meu bătut la mașină se ducea direct la cenzură; iar ei, dacă aveau vreo problemă trăgeau niște linii sau îmi dădeau un telefon și îmi spuneau ce să tai. Dar rareori s-a întâmplat asta. Directorul nu trebuia să-mi semneze programele."

La împlinirea unei jumătăți de veac de activitate artistică a Filarmonicii *Moldova*, Mihail Cozmei a realizat o monografie cuprinzătoare a instituției, care însă, din motive tehnice – condiții mediocre de tehnoredactare, lipsa unei edituri de prestigiu – nu a avut ecoul meritat. Cartea rămâne însă, pentru cei ce o cunosc, una dintre cele mai bine documentate, consistente și ample scrieri despre a doua instituție de concerte (ca vechime) din România, după Filarmonica bucureșteană.

La taifas cu Voces

În îndelungata activitate academică ce a urmat episodului filarmonic, profesorul Mihail Cozmei a inițiat și susținut evenimente ce s-au dovedit istorice, cu consecințe marcante în viața muzicală națională și chiar internațională. Între acestea, o lungă și caldă legătură de prietenie cu

(de la st. la dr.) Violonistul Anton Diaconu, soții Friedrich von Hausegger, violistul Gheorghe Haag (cu spatele), soții Elena și Mihail Cozmei, violonistul Bujor Prelipcean

membrii Cvartetului de coarde *Voces* l-a îndemnat către o altă remarcabilă realizare muzicologică și literară deopotrivă, volumul intitulat *Voces sau triumful cvartetului*, apărută la aniversarea a două decenii de activitate artistică a celebrului ansamblu ieșean de reputație internațională, în 1993. Din nou, condiții nefericite de tehnoredactare și editare au limitat în mod nemeritat circulația acestei cărți de autentică valoare, din care redăm mai jos câteva fragmente semnificative:

„De unde arta neasemuită a acestor artiști, a acestor arhitecți ai înlănțuirilor unor structuri muzicale reprezentative pentru lumea de ieri și pentru lumea de astăzi? Ce însușiri le conferă personalitate și putere de convingere? Nu e ușor de răspuns la aceste întrebări și la altele iscate de un fenomen artistic atât de original, de viguros și de o vitalitate mereu proaspătă, cum este Cvartetul *Voces*. Am putea spune, mai întâi, că prin muncă, în conștiința celor patru interpreți s-a întrupat ideea perfecțiunii instrumentale, care, pornind de la tehnica emiterii sunetului frumos, s-a ridicat la înălțimile unei uimitoare virtuozități și a unei expresivități consistente și variate. În acest fel glasul ansamblului se prezintă omogen și bine articulat, sunetul său este clar, bogat în nuanțe timbrale, cald și strălucitor. Este unic. [...]

Îi privesc pe acești patru mari artiști, împreună cu care am petrecut nenumărate ore în convorbiri individuale sau colective și am sentimentul că retrăiesc momente din anii studenției lor. Îi simt vibrând de același neastâmpăr tineresc, de dorința de a se întoarce cât mai repede la studiu, la muzică. Au trecut două decenii, sunt profesioniști maturi, au făurit o formație de muzică de cameră

care a intrat în istoria culturii noastre muzicale prin performanțele ei artistice, devenind, la rândul iei, un model pentru arta interpretativă românească. [...]

Privesc chipurile transfigurate ale acestor mari artiști, tineri încă, născuți în zone distincte ale țării, în Moldova de Sus, în Ardeal și în Moldova de Jos, formați la Iași și maturizați sub îndrumarea unor prestigioși maeștri ai artei interpretative și în confruntarea cu publicul concertelor de muzică de cameră din centre importante ale lumii. Îi privesc cu uimire și cu o undă de neliniște, știind că nu voi găsi cuvintele potrivite pentru încheierea acestor convorbiri, a acestei călătorii în lumea de muncă și vis, de dăruire și desăvârșite împliniri ale Cvartetului *Voces*."[2]

Cu soția sa, regretata profesoară Elena Cozmei și violoncelistul Dan Prelipcean

Întoarceri spre trecut. Teodor T. Burada

Profesorului Mihail Cozmei i se datorează cercetarea, sistematizarea și publicarea unor pagini de inestimabilă valoare din istoria muzicii românești – cu precădere a celei ieșene, în volumele: *Teodor T. Burada, un întemeietor*, *George Enescu în viața muzicală a Iașului* și *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași, la 150 de ani*. Cel dintâi volum reprezintă o ultimă și elaborată versiune a tezei de doctorat, în prefața căreia autorul notează:

„M-a determinat să public acest studiu dedicat lui Teodor T. Burada [...] dezinteresul tot mai accentuat pentru istorie, pentru valorile trecutului nostru, precum și absența aproape totală din viața muzicală cotidiană a creațiilor și scrierilor reprezentanților de ieri și de astăzi ai muzicii românești, inclusiv tendința de transformare a originalelor tradiții folclorice în spectacol de divertisment, înscris atât în emisiunile posturilor de televiziune, cât și în numeroasele festivaluri etno-turistice și în desfășurarea târgurilor cu produse de casă. [...] cred că trecutul nu trebuie înțeles ca o ladă de zestre în care uitarea închide, cu grijulie avariție, toate valorile muzicii noastre, ale

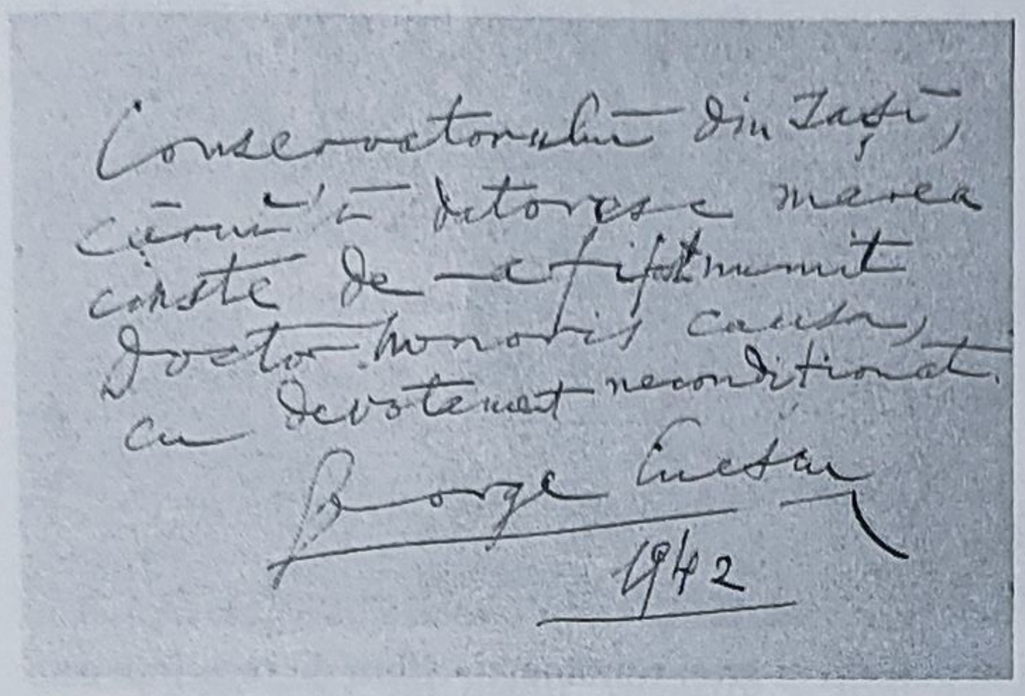
---

[2] Mihail Cozmei, *Voces sau triumful cvartetului*, Editura Inspectoratul pentru Cultură al jud. Iași, 1993, pp. 5, 159, 161.

teatrului, literaturii şi artelor vizuale, ci ca o primitoare sală de concert sau spectacol, o bibliotecă cu rafturile şi cărţile la vedere, un muzeu mereu primenit de la o generaţie la alta."[3]

Informaţiile cuprinse în carte sunt cu atât mai preţioase cu cât au fost preluate din surse directe, între care fiica marelui înaintaş, violonista şi profesoara Lucia Burada-Romanescu, pe care autorul a cunoscut-o îndeaproape, de-a lungul mai multor decenii, până la dispariţia acesteia, în 1994.

Enescu şi Iaşul muzical


Conservatorului din Iaşi,
cărui i-a fătorese marea
cinste de a fi fost numit
Doctor honoris causa,
cu devotament necondiţionat.
George Enescu
1942

Scurta incursiune în istoria raporturilor lui George Enescu cu Iaşul cultural a fost realizată de muzicolog în anul 2008, la împlinirea a nouă decenii de la memorabila stagiune ieşeană 1917-1918, organizată şi condusă de Enescu în timpul primului război mondial, cu orchestra constituită din muzicieni bucureşteni şi ieşeni. „Acest eseu – notează autorul – nu are pretenţia de a realiza un rezumat al tuturor informaţiilor şi scrierilor în care se evocă prezenţa lui George Enescu la Iaşi, ci concretizarea faptului că pentru omul cu o bogată viaţă spirituală şi socială şi pentru artistul de geniu, Iaşul a fost un loc al afirmării depline şi al unor puternice trăiri înscrise adânc în sufletul său. A fost, totodată, datorită exemplului de iniţiativă, dăruire şi altitudine artistică oferit de marele artist, locul în care s-au decis nu doar destinul unor tineri muzicieni, dar şi constituirea unor societăţi artistice, din experienţa cărora a devenit posibilă organizarea unor instituţii de concert şi spectacol cu activitate permanentă (Opera Română din Bucureşti, Filarmonica de Stat *Moldova* din Iaşi). Şi poate, prin încurajarea şi programarea în concerte a creaţiei unor tineri compozitori (M. Jora, C. Nottara, Al. Zirra, N. Caravia) a deschis evoluţia şi afirmarea şcolii româneşti de compoziţie în plină perioadă modernă."[4]

Învăţământul artistic ieşean – trecut şi prezent

O amplă lucrare monografică începută de istoricul Mihail Cozmei la mijlocul anilor '80 şi desfăşurată de-a lungul a peste două decenii şi jumătate este cea dedicată învăţământului artistic ieşean, cu precădere instituţiei academice pe care a servit-o cu devotament şi competenţă vreme de peste o jumătate de veac – Conservatorul, devenit Academia, apoi Universitatea de Arte *George Enescu.* A fost tărâmul ideal de manifestare a spiritului iscoditor, a profilului ştiinţific, a nedezminţitei afecţiuni faţă de vechea urbe moldavă, a respectului faţă de adevăr şi faţă de valoarea

---

[3] Mihail Cozmei, *Teodor T. Burada, un întemeietor*, Iaşi, Editura Artes, 2012, pp. 7, 8.
[4] Mihail Cozmei, *George Enescu în viaţa muzicală a Iaşului*, Iaşi, Editura Artes, 2008, p. 2.

În biroul rectorului Achim Stoia. (de la st. la dr.) Mihail Cozmei, George Pascu, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza

artistică autentică. În ultima ei versiune, din 2010, cartea conține nu numai informații prețioase, preluate și prelucrate cu migală dintr-o bibliografie impresionantă, ci și o sistematizare și interpretare a istoriei, cu sublinierea importanței unor înaintași ai culturii și artei românești. Sfera de referință este extinsă la artele vizuale și teatru, acestea fiind, alături de muzică, sferele de activitate ale instituției academice ieșene. „Îmi păstrez convingerile – notează autorul, în finalul întreprinderii sale laborioase – cu privire la cunoașterea trecutului încărcat de daruri, care ar trebui să ne însoțească asemenea prețioaselor moșteniri de familie. De aceea am dorit, prin reeditarea acestui studiu de sinteză, cu adăugirile necesare, să aduc mai întâi un omagiu precursorilor școlilor noastre. Și cred că neuitarea este singura și adevărata răsplată pentru tot ce au păstrat, au înfăptuit și ne-au transmis."[5]

Mihail Cozmei a fost mereu un activ participant la viața cetății, reușind, prin diplomație și abilitate, prin înțelegerea justă a valorilor autentice, a rolului instituțiilor artistice profesioniste și a celor educaționale, să influențeze benefic reprofilarea Iașului cultural în context național și internațional. A știut să-și atragă sprijinul mentorilor săi, al maeștrilor consacrați, deopotrivă cu cel al colegilor săi de generație și să descopere în rândul studenților săi valori ce s-au dovedit reale – toate acestea în folosul propășirii Iașului cultural.

Convorbiri pe unde radio

O interesantă apariție la Editura *Artes* a Universității de Arte *George Enescu* a avut loc la începutul anului 2015 – volumul de convorbiri radiofonice pe care muzicologul Mihail Cozmei le-a susținut, secondat fiind de reporterul Radio Iași, Dora Maria David, cu profesorul George Pascu, în perioada septembrie 1985-aprilie 1992. Volumul, intitulat *George Pascu, din dragoste de oameni și de muzică. 14 Convorbiri moderate de Mihail Cozmei și Dora-Maria David* este însoțit de un disc cu

---

[5] Mihail Cozmei, *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași, la 150 de ani*, Iași, Editura Artes, 2010, p. 288.

fragmente semnificative din înregistrările audio incluse în text. Am consemnat la vremea respectivă, într-o recenzie extinsă, importanța și noutatea acestei cărți, care împlinește mai multe meniri.

Rectorul Mihail Cozmei, la aniversarea de 70 de ani a prof. George Pascu, în 1982

Mai întâi, un inedit, sugestiv și plin de viață portret al Profesorului – mentor al multor generații de muzicieni, dar mai ales călăuzitor în lumea fascinantă a Muzicii pentru majoritatea covârșitoare a melomanilor ieșeni de vârsta a doua și a treia. Irezistibila forță de atracție spre arta sunetelor a profesorului George Pascu s-a manifestat și în alte orașe ale Moldovei, precum Bacău, Botoșani, Bârlad, Vaslui ș.a. Verva sa oratorică este excelent surprinsă în cuprinsul cărții de interlocutorii Mihail Cozmei și Dora Maria David. „«Crezi că toate aceste conversații, care vreau să fie utilizate post-mortem – pentru că nu se pot dezvălui acum toate intimitățile – crezi că aceste păreri, idei, mici… nedumeriri vor servi pentru determinarea climatului muzical ieșean, românesc sau… universal?»”[6] – l-a întrebat Profesorul pe interlocutorul său, de asemenea profesorul (!) Mihail Cozmei, în finalul ultimei convorbiri consemnate în aprilie 1992. Răspunsul a fost afirmativ atunci și rămâne astfel cu atât mai mult *astăzi*! Singurul regret pe care-l stârnește această carte este faptul că se… termină! În formă, ca și în conținut, cartea prezintă câteva calități excepționale. După mărturisirea autorilor-moderatori, este în întregime inedită. Nu numai muzicologii Mihail Cozmei și Dora-Maria David, dar se pare că și *soarta* a respectat dorința expresă a Profesorului de a nu face publice convorbirile nici în timpul vieții sale, nici după trecerea sa la cele veșnice… până astăzi! [...]

„Mihail Cozmei: [...] care credeți că este sentimentul sau atitudinea fundamentală care domină sau ar trebui să domine relațiile dintre oameni?

---

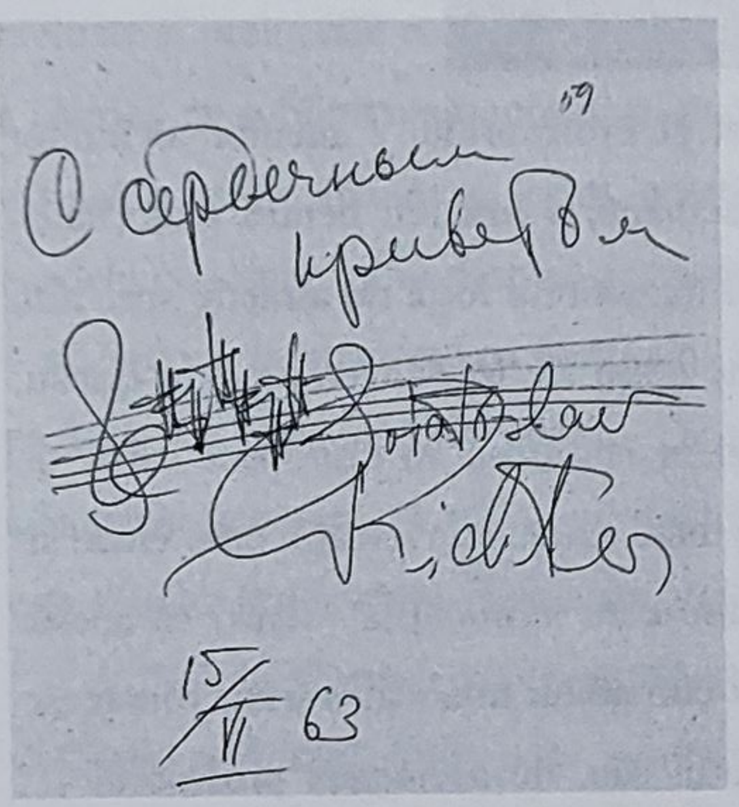
[6] George Pascu, *Din dragoste de oameni și de muzică. 14 convorbiri moderate de Mihail Cozmei și Dora-Maria David*, Iași, Editura Artes, 2015, p. 308.

George Pascu: Relaţia fundamentală este aceea expusă în cele trei precepte juridice ale dreptului roman: *honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere! – trăieşte cinstit, nu vătăma pe nimeni, dă fiecăruia ceea ce-i aparţine!...*"[7]

Am citat din finalul ultimei convorbiri, pentru a sublinia *fondul* pe care se deapănă amintirile şi portretele schiţate ori detaliat zugrăvite din istoria muzicii ieşene, ce începe în anii '20 şi se încheie în primii ani de după *schimbare*"[8].

Forumuri muzicale ieşene

Una din principalele preocupări ale decanului şi apoi rectorului Mihail Cozmei a fost mereu simbioza artistică dintre Conservator şi cele două instituţii artistice ieşene – Filarmonica şi Opera Română. Apropiata lor vecinătate – din vechiul perimetru artistic al Casei Balş–Filarmonică–Teatrul Naţional – a fost mereu dublată de o continuă conlucrare, spre folosul iubitorilor de frumos ai Iaşului (şi nu numai). Apelăm din nou la interviul menţionat anterior:



Autograful pianistului Sviatoslav Richter, din Cartea de Aur a Filarmonicii ieşene

„La Iaşi am avut bucuria de a asista la multe evenimente muzicale, dintre care, mai ales: recitalul pianistului Sviatoslav Richter, cu primele sonate pentru pian de Beethoven (15 iunie 1963, n.n.); premiera ieşeană (în variantă de concert-spectacol) cu opera *Oedip* de George Enescu, dirijor Ion Baciu (23 mai 1975, n.n.); opera *Boris Godunov* de Mussorgski, în regia lui George Zaharescu, scenografia semnată de Cristofenia Cazacu, conducerea muzicală fiind asigurată de Radu Botez ş.a.

CC: Ce perioade faste şi nefaste au existat în relaţiile dintre Conservator şi Filarmonică?

MC: Între Conservator şi Filarmonică a existat o legătură foarte strânsă, de totală colaborare, mai ales în perioada 1965-1985. S-a întâmplat o coincidenţă fericită: şi eu, şi Ion Baciu, şi George Zaharescu – directorul Operei[9] – am fost colegi la Conservatorul din Bucureşti şi ne cunoşteam. Ne reîntâlnirăm la Iaşi şi nu puteam decât să colaborăm. Cu Ion Baciu colaborarea a fost totală. Punându-mă chiar în conflict cu profesorii de la instrumente, l-am determinat pe rectorul Achim Stoia să

---

[7] George Pascu, *op. cit.*, p. 307.

[8] Carmen Chelaru, *Comentarii pe marginea volumului „George Pascu, din dragoste de oameni şi de muzică. 14 convorbiri moderate de Mihail Cozmei şi Dora-Maria David"*, în rev. Filarmonica Magazin, nr. 11/aprilie 2015.

[9] Regizorul George Zaharescu s-a născut în 1927, la Brăila şi a absolvit Conservatorul de Muzică din Bucureşti, secţia regie de operă, în 1956. S-a specializat la Teatrul *Kirov* din Leningrad, la Opera Comică din Berlin şi la Academia *Juilliard* din New York. A urmat o serie stagii de perfecţionare şi documentare în Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Germania, Franţa, Anglia, Italia. Din 1956 până în 1973 a fost regizor artistic la Opera Română din Iaşi, iar în perioada 1964-1970 a ocupat funcţia de director artistic al instituţiei. În 1973 a fost regizor artistic la Teatrul de Operetă *Ion Dacian*, iar din 1974 până în 1990, a fost director al instituţiei, fiind cel mai longeviv şef al Operetei. A murit în decembrie 2007. http://www.mediafax.ro/cultura-media/regizorul-george-zaharescu-a-murit-2309221 (accesat la 02.06.2012).

accepte ca orarul secției de instrumente să fie stabilit în funcție de repetițiile de la Filarmonică. Din această foarte bună colaborare s-a născut și *orchestra-super*: mare parte dintre suflători erau de la Filarmonică, iar majoritatea cordarilor erau de la Conservator. În felul acesta s-a format noua orchestră a Filarmonicii, pe care, cum știm, Iosif Sava a numit-o *Stradivariusul lui Baciu*. Cred într-adevăr, că a fost cea mai frumoasă perioadă din istoria recentă a vieții muzicale ieșene.

CC: Îmi aduc aminte de această perioadă și în ideea că maestrul Achim Stoia a atras spre Iași, mai întâi generația Dvs., apoi generațiile tinerilor compozitori Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Sabin Păutza și cu ei alții, care au reprezentat o pleiadă de foarte buni și tineri profesori ai Conservatorului și compozitori în același timp.

MC: A fost o coincidență fericită: perfecționarea și consolidarea corpului profesoral al Conservatorului, care și-a reluat activitatea și apariția unor tineri nou-veniți la Iași, desfășurându-se în paralel, având drept efect nu numai consolidarea, ci și profesionalizarea din ce în ce mai accentuată a corpului profesoral, în același timp cu profesionalizarea din ce în ce mai accentuată a instituțiilor muzicale ieșene. Un argument în plus să afirm că a fost una din cele mai frumoase perioade din istoria vieții muzicale ieșene.

CC: În această perioadă, în care nu mai exista niciun zid, metaforic vorbind, între cele două instituții, au început *Vacanțele muzicale la Piatra Neamț*, de asemenea micro-stagiunile de la București.

MC: înainte de asta, în anii '65-'66-'73, la Filarmonică începuse stagiunea de muzică de cameră, în care studenții și profesorii Conservatorului erau mereu prezenți. Filarmonica ne oferise spațiul de concert – cameral, coral sau simfonic. La vremea aceea, Conservatorul avea o orchestră foarte puternică. Erau de fapt două orchestre: una simfonică și una de cameră. Este epoca în care Conservatorul își făcea simțită prezența în tot orașul: concerte la Muzeul *Kogălniceanu*, la Muzeul *Alecsandri*, peste tot unde era un spațiu public. în anii aceia s-a creat o activitate de muzică de cameră constantă în Iași.

A venit apoi sfârșitul deceniului șapte, când am reușit să organizăm acele micro-stagiuni la București, atunci când am demonstrat într-adevăr că școala de la Iași e egală cu cea de la București și de la Cluj, cu cele trei formații – orchestra simfonică, corala *Animosi* a lui Sabin Păutza și ansamblul *Musica Viva*, profilat pe creația contemporană, al lui Vincente Țușcă.

CC: Acesta din urmă, împreună cu o mână de interpreți excelenți din Filarmonică și de la Conservator, făcut epocă, într-adevăr. Nu numai că a educat publicul, dar a deschis gustul artiștilor pentru muzica nouă.

MC: După aceste trei micro-stagiuni la Bucureşti a urmat deceniul acela formidabil, 1970–1980. Trebuie să recunosc că poate nu s-ar fi întâmplat așa de repede, și nu ar fi avut amploarea pe care a avut-o dacă n-aș fi avut șansa bursei de studii în Italia, în 1971, la *Accademia Santa Cecilia* din Roma. Pot spune că perioada aceea mi-a schimbat viața. Titulatura de *Vacanțe muzicale* am

preluat-o de la festivalul cu acest nume de la Veneţia. Tot astfel, la *Accademia Chigiana* de la Siena am participat la o stagiune de concerte, ca un fel de vacanţă pentru studenţii muzicieni. În fiecare an, organizatorii invitau o orchestră simfonică din Italia sau din străinătate. Când am fost eu acolo a participat o orchestră din Bulgaria, apoi o alta din Carolina de Nord. Atunci le-am povestit despre *Orchestra-Super* de la Iaşi, dar organizatorii aveau deja planurile făcute pentru următorii zece ani.

După ce m-am întors în ţară a apărut hotărârea de partid privind practica în agricultură a tuturor studenţilor. Am reuşit atunci să obţin aprobarea ca studenţii Conservatorului să facă «practică productivă» în profesie – nu la Iaşi, pentru că Iaşul nu avea nevoie atunci de activitate artistică suplimentară, ci într-o localitate în care nu existau instituţii muzicale permanente. Şi pentru că Filarmonica începuse deja stagiunile la Piatra Neamţ, ne-am hotărât pentru această localitate.

CC: Piatra Neamţ a fost mereu un magnet pentru evenimente culturale de calitate – e suficient să pomenesc Teatrului Tineretului. Chiar ideologii şi responsabilii culturali din partea locului erau mai cooperanţi, mai deschişi, mai puţin frustraţi. A fost unul din motivele pentru care aşa ceva s-a putut face şi mai ales s-a putut menţine decenii la rând, la Piatra Neamţ.

MC: Da, au reacţionat pe loc. Ne-au asigurat condiţii atât pentru concerte, cât şi pentru cursuri de interpretare, după modelul celor din occident, cursuri încheiate cu recitaluri memorabile.

CC: Tot în perioada aceea a început seria *Festivalul Muzicii Româneşti* la Iaşi.

MC: Erau festivaluri în toată ţara, mai puţin la Iaşi şi ne-am propus să realizăm un festival cu totul şi cu totul original, numai de muzică românească. Baciu s-a speriat când a auzit, ştiind cum este privită în general muzica românească, nu numai de public, ci şi de interpreţi. L-am convins să

facem un festival în care să invităm nu numai ieşeni, ci în primul rând instituţiile muzicale importante din ţară. De asemenea nu am impus dirijorilor şi soliştilor decât condiţia repertoriului românesc; în rest erau liberi să aleagă ce vor. Şi toţi au ales numai muzică bună.

CC: Îmi aduc aminte cu deosebită plăcere de opera-în-concert *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, cu o distribuţie extraordinară şi sala arhiplină[10]. Deci se reuşise în cele zece ediţii ca festivalul să-şi câştige un public constant şi numeros.

MC: Da, pentru că s-au promovat numai muzică de valoare şi interpreţi de valoare. Când a venit *Madrigalul* la Iaşi, publicul şi muzicienii au rămas profund marcaţi de frumuseţea programului prezentat şi a interpretării.

În biroul rectorului Conservatorului ieşean, Mihail Cozmei.
Dirijorul Marin Constantin, cu prilejul primului concert susţinut de Corul *Madrigal* la Iaşi, în *Festivalul Muzicii Româneşti*, mai 1974

CC: O ultimă întrebare se referă la perioada din ultimii 20 de ani, pentru că e clar că e o altă etapă, alte condiţii, alt public şi alţi artişti. Cum o percepeţi?

MC: Mă uit la Orchestra simfonică a Filarmonicii, unde mai sunt doar 5-6 instrumentişti din generaţia *Ion Baciu*. Ce s-a întâmplat în ansamblul vieţii sociale s-a întâmplat şi cu evoluţia colectivelor Filarmonicii... Să nu ne mire. În toată ţara, nu numai aici, s-a petrecut un proces de regres. În primul rând, orchestra mare a Filarmonicii din perioada lui Baciu a fost ce a fost pentru că la clasa de orchestră a Conservatorului a existat un dirijor ca Baciu, care a făcut ceea ce nu se face îndeobşte la clasa de instrument. La noi în ţară, tinerii sunt pregătiţi mai ales ca solişti, nu ca instrumentişti de orchestră sau muzică de cameră. Baciu a făcut şcoală de orchestră cu studenţii noştri. În acei ani, profesorii de la clasele instrumentale alcătuiseră colecţii de pasaje muzicale dificile din partituri simfonice. Asta a făcut Alexandru Garabet[11], tot asta a făcut Gheorghe Rus[12],

---

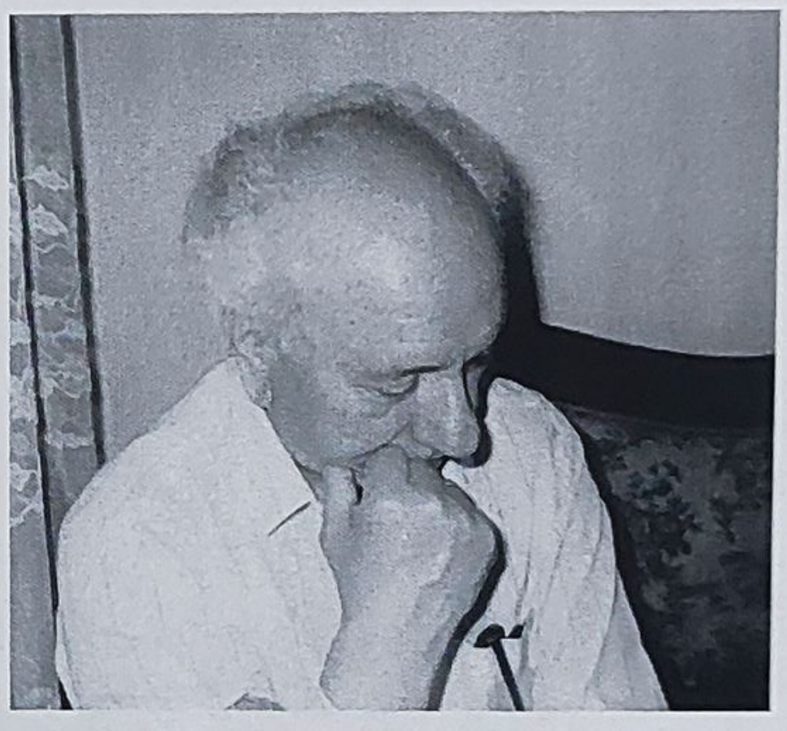
[10] Spectacolul-concert a avut loc la 27 mai 1988, la ediţia a X-a a festivalului, sub conducerea lui Ion Baciu.
[11] Alexandru Garabet, 1901-1977 – primul concert-maestru al Filarmonicii şi profesor la Conservatorul ieşean între anii 1960-1968. A se vedea Mihail Cozmei, *Existenţe şi împliniri, dicţionar biobibliografic*, ediţia a 2-a, Iaşi, Editura Artes, 2010, pp. 205-206.
[12] Gheorghe Rus, 1938-1987, profesor de violoncel şi muzică de cameră la Conservatorul din Iaşi, între anii 1963-1987. A se vedea Mihail Cozmei, *Existenţe şi împliniri*, *op. cit.*, p. 388.

Ştefan Lory[13]… sunt la bibliotecă, însă nimeni nu se mai uită din păcate la ele. De altfel nici atunci nu le foloseau decât autorii lor şi studenţii acestora. De aceea, absolvenţii de la Iaşi erau buni instrumentişti de orchestră.

Un al doilea motiv a fost existenţa unui dirijor permanent la Filarmonică – permanent ieşean şi nu „navetist". Baciu nu dirija în fiecare săptămână. Avea concert de două ori pe lună, uneori şi mai rar, dar în anii aceia, de formare a orchestrei, făcea în mod deliberat repetiţii extrem de minuţioase, pe grupe de instrumente şi în ansamblu. Forma sunetul orchestrei. Mereu spunea: nu-mi iese sunetul! Activitatea de muzică de cameră şi cea de orchestră este esenţială pentru instrumentiştii care nu vor ajunge niciodată solişti – un solist, apare unul într-o generaţie, cel mult. Activitatea de muzică de cameră te obişnuieşte să-l asculţi pe cel de-alături. Şi în orchestră este acelaşi lucru – trebuie să auzi şi restul instrumentiştilor, nu numai partida ta."[14]

Corolar…

O operă pe cât de dificilă, pe atât de valoroasă, devenită fundamentală în orice investigaţie privind istoria muzicii ieşene o constituie *Dicţionarul biobibliografic Existenţe şi împliniri*, apărut la aceeaşi editură Artes, în anul 2010. Răsfoindu-l devine greu de imaginat curajul şi mai ales stăruinţa cu care istoricul şi muzicologul a reuşit să răscolească arhive (pentru cei ce nu mai sunt în viaţă), să convingă şi să selecteze (în privinţa celor vii) noianul de date necesare unui asemenea demers!…



O carieră fructuoasă, în care unele drumuri au fost continuate şi lărgite; au fost deschise uşi spre noi tărâmuri; totul pe fondul preţuirii Trecutului, în sprijinul Prezentului, cu speranţa Viitorului!

Domnului Profesor cu Dragoste!

Iaşi, 27 ianuarie 2017

---

[13] Ştefan Lory, 1934-1978, profesor de vioară, compozitor şi concert-maestru al orchestrei Filarmonicii. *Cf.* Mihail Cozmei, *Existenţe şi împliniri*, *op. cit.*, p. 255.

[14] Carmen Chelaru, *Am cântat încă înainte de a mă naşte...!*, în rev. *Filarmonica Magazin*, nr. 3/iunie 2012, pp. 12-20.

BIBLIOGRAFIE

CHELARU, Carmen – *„Am cântat încă înainte de a mă naşte...!" Interviu cu prof. univ. dr. Mihail Cozmei, primul secretar muzical al Filarmonicii din Iaşi*, în revista *Filarmonica Magazin*, nr. 3/iunie 2012

CHELARU, Carmen – *Comentarii pe marginea volumului „George Pascu, din dragoste de oameni şi de muzică. 14 convorbiri moderate de Mihail Cozmei şi Dora-Maria David"*, în revista *Filarmonica Magazin*, nr. 11/aprilie 2015

COZMEI, Mihail – *50 Filarmonica „Moldova"*, Editor Filarmonica „Moldova", Iaşi 1992

COZMEI, Mihail – *Existenţe şi împliniri, dicţionar biobibliografic*, ediţia a 2-a, Iaşi, Editura Artes 2010

COZMEI, Mihail – *George Enescu în viaţa muzicală a Iaşului*, Iaşi, Editura Artes 2008

COZMEI, Mihail – *Pagini din istoria învăţământului artistic modern din Iaşi, la 150 de ani*, Iaşi Editura Artes, 2010

COZMEI, Mihail – *Teodor T. Burada, un întemeietor*, Iaşi, Editura Artes, 2012

COZMEI, Mihail – *Voces sau triumful cvartetului*, Editat de Inspectoratul pentru Cultură al jud. Iaşi, 1993

COZMEI, Mihail; DAVID, Dora Maria – *George Pascu, din dragoste de oameni şi de muzică. 14 convorbiri moderate de Mihail Cozmei şi Dora-Maria David*, Iaşi, Editura Artes, 2015

WEBOGRAFIE

CERBAN, Mădălina – *Regizorul George Zaharescu a murit*, http://www.mediafax.ro/cultura-media/regizorul-george-zaharescu-a-murit-2309221 (accesat la 26.01.2017)

PROFESORUL MIHAIL COZMEI
ÎNDRUMĂTOR AL ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICAL

Până la jumătatea secolului al XIX-lea, viaţa muzicală din fosta capitală a Moldovei consta mai ales din practicarea cântării bisericeşti în timpul slujbelor religioase şi din utilizarea muzicii lăutăreşti la petrecerile organizate cu diferite ocazii. Manuscrise muzicale din acele timpuri se păstrează în biblioteci academice sau mănăstireşti şi conţin partituri de cântări bisericeşti în notaţie psaltică, cântece de lume şi alte cântece populare. Majoritatea manuscriselor se află în marile biblioteci din România (Biblioteca Academiei Române din Bucureşti, Biblioteca Centrală Universitară *Mihai Eminescu* din Iaşi), dar şi în altele, mai puţin renumite, care au jucat un rol important pentru acele vremuri. Mitropolitul Moldovei, Iosif Naniescu, este ierarhul care a alcătuit, în premieră, o asemenea colecţie muzicală, pe care a donat-o Bibliotecii Academiei Române, unde se păstrează până azi. Ea a fost îmbogăţită, prin grija unor cercetători din secolul XX, cu alte *psaltichii*, iar astăzi reprezintă cel mai important fond de acest tip din România.

Pe când era profesor la Conservatorul *George Enescu* din Iaşi, bizantinologul Gheorghe Ciobanu a atras atenţia asupra valorii acestor manuscrise, înfiinţând şi conducând un curs de *Paleografie muzicală bizantină*, între anii 1965-1972. Cel care a înţeles şi susţinut înfiinţarea acestui curs dedicat muzicii practicate şi astăzi în bisericile ortodoxe româneşti a fost profesorul universitar dr. Mihail Cozmei, pe atunci Decan al Facultăţii de Compoziţie, Dirijat şi Pedagogie Muzicală. Cu sprijinul său, pe lângă cursul de Paleografie s-a înfiinţat mai târziu şi Specializarea Muzică religioasă, care s-a bucurat şi se bucură în continuare de o bună primire din partea profesorilor şi a studenţilor de la Conservator. În prima etapă, specializarea menţionată a fost condusă de Preotul conf. univ. dr. Florin Bucescu, iar în continuare, de fiica acestuia, Irina Zamfira Dănilă.

Considerăm că fie şi din aceste puţine rememorări reiese rolul benefic jucat de profesorul de *Istoria muzicii româneşti*, Mihail Cozmei, la înfiinţarea cursului de Bizantinologie Muzicală la Universitatea Naţională de Arte *George Enescu* din Iaşi şi a specializării fondate mai târziu şi purtând titlul de **Muzică religioasă**.

Şi acum, aflându-se la vârsta senectuţii, Domnul Profesor urmăreşte atent mersul ascendent al acestei instituţii muzicale. Laudă şi multă apreciere profesorului care s-a dăruit muncii pentru educarea celor tineri, iar acum se bucură de realizările şi succesele acestora.

La mulţi ani!

Preot Conf. univ. dr. **Florin Bucescu**

PROFESORUL MIHAIL COZMEI

Cei 20 de ani petrecuți la Iași au constituit pentru mine perioada cea mai productivă a carierei mele, ca o a doua universitate, perioadă în care m-am format cu adevărat ca dascăl, compozitor și dirijor. Am găsit aici un colectiv de oameni dedicați unei activități gigantice de restaurare și remodelare a unei instituții istorice, reînființate după anii grei ai războiului.

Unul dintre aceşti oameni minunați care au influențat în mod decisiv anii de început ai activității mele a fost profesorul Mihail Cozmei, la vremea aceea decan al Facultății Teoretice. Conservatorul *George Enescu* a dat de-a lungul anilor nume mari muzicii românești și avea de păstrat și de readus în lumină valorile care au făcut din această instituție una de excepție.

Maestrul Cozmei a fost de la început pentru noi, un grup de tineri absolvenți ai Conservatorului din București, un coleg mai mare, care a reușit să ne adune într-un efort comun pentru renașterea Conservatorului proaspăt reînființat. Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Cornelia și Adrian Diaconu, Liliana Gherman și cu mine eram încadrati ca asistenți, dar nu am asistat pe nimeni, fiind puși să predăm din prima zi.

Domnul Cozmei a fost mentorul nostru care a știut să ne valorifice energia noastră de tineri și să ne creeze condițiile de a crește și a ne forma ca dascăli. Disciplina sa era aceea a Muzicii Românești și în acest domeniu activitatea de peste 55 de ani a Maestrului Cozmei a fost ea însăși o istorie.

Cercetările sale, adunate în numeroase volume, au devenit surse de referință legate de marile nume ale muzicii românești și de creațiile încă puțin recunoscute ale acestora. A crezut cu înverșunare în valorile creației românești și a știut să insufle neobosit studenților și nouă, cadrelor didactice mai tinere, această credință. Domnia sa a fost sufletul acelor Vacanțe Muzicale de la Piatra Neamț, care au devenit în decursul anilor o adevărată Academie de Vară, ale cărei rezultate remarcabile s-au făcut în timp cunoscute și unanim recunoscute în țară și peste hotare.

Domnul Profesor Mihail Cozmei este unul dintre acei oameni minunați care au sfințit locurile prin care au trecut, și acum, la această frumoasă aniversare, mă alătur tuturor colegilor și prietenilor în a-i ura să se bucure de ani buni, cu sănătate și împliniri pe măsură.

20 ianuarie 2017

Cu drag și recunoștință, **Sabin Pautza**

PAHARUL CU VIN ROȘU

Într-o dimineață de februarie 1983, chiar în data nașterii mele, la prima oră de activitate, am primit un telefon de la secretara Rectorului. Pe un ton puțin imperativ mi-a comunicat că trebuie să mă prezint la Rector la orele 11:00. Cu reflexele formate de-a lungul timpului, comportamentul majorității cetățenilor s-a modelat într-un fel anume în privința relației cu șefii și oficialitățile. Dintr-o dată am intrat într-o stare de panică, în minte năvălindu-mi o mulțime de întrebări și suspiciuni. M-am întrebat ce dispoziții urmează să primesc chiar în acestă zi și cine știe unde trebuie eventual să plec. În mod curent nu aveam o relație directă cu Rectorul. Atribuțiile mele în instituție se limitau exclusiv la cele legate de postul didactic pe care îl ocupasem. Nu aveam nici tangențe profesionale, specialitățile noastre fiind din domenii diferite. M-am prezentat la cabinetul Rectorului la ora stabilită, emoționat și contrariat totodată. Împlineam în acea zi 40 de ani.

În clădirea Conservatorului abia eliberată de Institutul Politehnic, ne mutasem doar de câteva luni. S-au făcut amenajări sumare ale spațiilor pentru specificul studiilor. Erau trei corpuri care se articulau în unghi drept îmbrățișând parcul cu tei și castani, cu o alee centrală și bănci înșirate în lungul ei.

Până la cabinetul Rectorului situat la etaj se parcurgea un culoar lung cu intrări către sălile de curs și studiu, pe o parte și ferestre orientate spre parc, pe cealaltă parte. Antecamera Rectorului era și biroul secretarei. O încăpere largă și luminoasă părea că de fapt ascunde micul birou unde se instalase Rectorul.

În cabinetul modest amenajat sumar, domnul profesor doctor Mihail Cozmei, redutabilul muzicolog, după ce secretara a deschis ușa, m-a întâmpinat cu urarea *La mulți ani*, venindu-mi în întâmpinare. Alături de el în mica încăpere se mai aflau două persoane.

Pe o tavă acoperită cu un șervet brodat, d-nul Rector adusese prăjituri făcute de soția sa și un termos cu vin roșu fiert și aromat cu scorțișoară. Licoarea caldă și aburindă a fost turnată în pahare de Domnul profesor cu mișcări lente, ca într-un ritual. Eram în plină iarnă cu ger sever și zăpadă multă, invadată în acea zi de o lumină orbitoare. Vinul așezat în pahare s-a însoțit cu toasturile. Erau cuvinte potrivite care dezvăluiau sinceritatea interlocutorului, care gratulându-mă mi-a urat doar binele și succesul în anii care vor urma.

Venisem în instituție doar cu un an și ceva în urmă. Eram nou, deși îi cunoșteam pe majoritatea profesorilor de la secția muzică, iar cei de la arte plastice erau colegii mei din Uniunea artiștilor.

Gestul domnului profesor Mihail Cozmei m-a impresionat profund. Nici o altă urare primită în ziua aceea şi în cele ce au urmat nu au vibrat mai profund în sufletul meu. El dezvăluia nuanţele unui comportament civic atent şi adevărat. Până atunci nu auzisem ca vreun coleg sau confrate aflat pe treapta de jos a ierarhiilor didactice să se fi bucurat direct de gratulările elegante ale Rectorului, la ziua sa de naştere.

Acelaşi profesor, d-nul Mihail Cozmei, după optsprezece ani când în Universitatea noastră s-a organizat şcoala doctorală, la început doar pentru domeniul muzicii, m-a invitat să-i fiu doctorand.

Ne aflam la Buzău, unde periodic veneam să predăm cursuri de specialitate la un Colegiu de institutori care aparţinea unei Universităţi particulare. Venind de la şedinţa comisiei de evaluare de la Bucureşti împreună cu compozitorul V. S., ajunşi la Buzău, am intrat la cursuri între orele 14-20. Seara în hotel, grupaţi la o masă cu gustările puse la pachet de acasă şi un pahar de vin, d-nul profesor mi s-a adresat: „Domnule, am primit o suplimentare de locuri pentru doctorat. M-am gândit să devii doctorandul meu. Tot pictezi tablouri cu muzicieni şi instrumente muzicale. M-am gândit şi la o temă *Interpretări plastice ale fenomenului muzical*". I-am răspuns că nu se poate pentru că nu am studii în domeniul muzicii consemnate în vreun fel în foaia mea matricolă. El mi-a spus că se poate în regim de cotutelă cu Universitatea de artă din Bucureşti.

Propunerea profesorului m-a incitat şi am susţinut examenul de admitere la doctorat…

Un recul temporar mă conduce la constatarea că de la paharul cu vin roşu oferit la împlinirea celor 40 de ani şi apoi admiterea la doctorat, întâlnirile cu domnul profesor Mihail Cozmei, eminentul muzicolog, au fost semnificative pentru destinul meu[15].

Octombrie 2012

Profesor univ. dr. Liviu Suhar

---

[15] Liviu Suhar, *Umbrele unui autoportret*, Iaşi, Editura Dana Art, 2013, fragment din povestirea *Paharul cu vin roşu*, pp. 211-213.

GENRE AND STYLISTIC INTENTIONS OF CONTEMPORARY CHORAL MUSIC: BEFORE THE SHAPING OF THE PROBLEM

Professor **Ievgeniia Bondar**
National Academy of Music *A. V. Nejdanova* Odessa, Ucraina

Abstract: This article is dedicated to the analysis of some features of modern concept of Ukrainian choral art. The article is aimed to review genre and stylistic features of modern choral art; tasks: to identify the prominent art and stylistic features of modern choral art; to review the examples of intonation and art synthesis. Works of M. Bakhtin, L. Berezovchuk, M. Aranovskii became foundational in the area of methodology.
Keywords: intonation and art synthesis, sound articulation, interpretation, genre and stylistic synthesis.

Rezumat: În acest articol se analizează unele dintre caracteristicile conceptului modern ale artei corale ucrainiene. Scopul acestui articol este de a oferi o viziune generală asupra genului şi sintezelor stilistice din arta contemporană corală. Obiective: de a identifica cele mai importante trăsături artistice şi stilistice, evidenţiind detalii structurale prin exemple şi analize, din creaţoia unor compozitori precum: M. Bahtin, L. Berezovchuk, M. Aranovskogo.
Cuvinte cheie: intonaţie şi sinteză artistică, producţie de sunet, interpretare, gen şi sinteză stilistică.

The theme of synthesis in the musical art as an object of scientific interest constantly attracts the attention of scientists, philosophers, culturologists and musicologists. Researches highlight various perspectives, interesting observations, methods of generalization. However, on the other hand, the mentioned above researches draw the attention to terminological discrepancies and fair generalized vision – vision of musical art in general. That is why this article is dedicated to genre and stylistic synthesis in modern choral art. Within this framework there are the following tasks: identification of prominent genre and stylistic features of modern choral art; consideration of examples in intonation and artistic synthesis in Ukrainian choral art.

The most meaningful category of choral art is intonation, artistically intoned sound in other words, as well as a pitch of voice. Stephen Konnor mentioned in his work *Numbs: the history of ventriloquy*: "My voice identifies me because it brings me to inner harmony, accompanies with me, which in its turn exceeds the limits of simple belonging, associations or musical application"[1]. Actually, according to contemporary performance practice, researches of voice drama, voice personification, technological peculiarities of various performance manners

[1] Devid Tup, *Iskusstvo zvuka, ili navyazchivaya pogoda*, Moskva, AST 6 Adaptek, 2010, p. 56.

are important and of great interest. Apart from it, performance realities of today empower us to speak about unification of un-unified methods of sound building, for we often witness coexistence of folklore, academic and jazz manners of vocal performance styles within the art of one musical band. The aims of such unification, which is actually quite traumatic for the vocal apparatus of choral performers, is the creation of complicated multi-leveled sound images which can address different historical times, styles, conditions and intonation image of the world. An example of such growth of two different singing styles – folklore and academic – in the frames of one band creativity and even one concert is the artistic legacy of the Distinguished National Choir of Ukraine by Verevka G. G. under the supervision of Avdievskiy A. T. It is well-known that there are choral concerts Vedel A., Bortnanskyi D., Stezenko K. performed by the band. Provided that the mentioned band embodies skillfully peculiar for every genre and style the system of vocal delivery and vocal formation. Incorporation of different singing manners in the work of one band is encountered also in the artistic motto of Ukrainian bands directed by Vazek O. and Buchonskaya L. In particular, Buchonska Larisa, talking about repertoire policy of the chamber choir *Chrechatic* directed by her mentioned: "choir starts with repertoire, as it gives growth to the sound, singing manner, attitude to music, to profession" and further – "modern works, sacred music – everything requires particular sound". And also the third direction in our work, apart from modern, sacred music, is folk. There are some choirmasters who are only into one specific genre. Although it may be right for them, it is not so for me. I am willing to sing as everybody. How can I deprive my singers: we perform not only jazz, but also adaptation of folk songs and western music. The growth of choir happens only when it can see and hear a lot. [...] There is a definite difference when you sing music of the 18th century or modern music – there the depth of performance, tone and sound are of great importance. In the examples provided above we highlight the unification of such physiological and vocal-technological different approaches in the frames of one national school, one band (individual performance schools). However, we also encounter incorporation of different vocal manners in one work. Analyzing works of modern and successful worldly-known vocal and choral bands it is impossible not to pay attention to such an interesting phenomenon as intonation and choral synthesizing, where specific vocal and tone criteria are components and also genre and stylistic criteria of other art forms and music genres.

Within the borders of post – Soviet Union, the musical band directed by Pokrovskiy D. was the first experimental band where there were equal combinations of folk, national musical singing culture with musical accompaniment. Also there are some interesting examples of the same direction: *Ladysmith Black Mambazo* is *a capella* which presents specific folk manner from South Africa and it brought out an album which is the result of the cooperation with the English

chamber orchestra[2]; worldly-known Bulgarian band *Angelite* represents an unusual combination of Bulgarian singing style with rock style (collaboration with Italian rock band *Elio E Le Storie Tese*), jazz (collaboration with Alperinim M. and Garbarekom Ya.), soul (collaboration with Stevie Wonder), cante flamenco (collaboration with Enrike Morente).

The Polish band with a distinctive name *Teatr Piesni Kozla* presented an experimental performance *Chronicles-mournings* (2001), where dancing, solo and choir singing as well as poetry were embodied smoothly. Above all, the given example is interesting because the basics of the project are presented in folk traditions of mournings, also because the instrumental part is presented only by background tone – sound of accordion, and everything else is the result of vocal and choral artistry of singers[3].

Ukraine is proud to have an interesting synthesis of different genres and styles embodied in Kiev: *Jazzex Band* – apart from their interesting adaptations of classical/academic works (*Shedrik*, *Polit Djmela*), *a capella* cover version of famous hit songs (*Spring* from *Vopli Vidoplasova*, *La Belle Dame Sans Regrets*, Sting), but also collaborations with rap and rock musicians (watch youTube: *Giga* (feat. *Jazzex Band*) – *Mother*; *Druga Rika* (feat *Jazzex Band*) – *Open up*).

The search of new sounds refers not only to sound and tone part of music, but also to its verbal side. To this respect, the band *Elull Noomi* is a good example, which is the founder of a new style *Zeuhl Magma*. As a result of long cooperation between organizers and masterminds of Odile Farger and Herve Aknin and their colleagues there was a six-piece band presented. The lyrics are written by Odile using the language invented by herself.

As it is known, the categories of genre and style have a tendency for self-adjustment and variety, but the most prominent factor of this characteristic is tradition, canon. It can easily be traced back by analyzing the development of national musical culture, especially choral one.

The evolution of genre development is aimed at genre accumulation in Ukrainian choral art of the late third part of 20th century. Two main artistic and stylistic directions which can be identified as concert or spiritual (ecclesiastic) remain prominent. Division is still formal and conventional as it is based on the prime criteria of social functioning. Genre-stylistic interpretation of works and the manner of their performance defines as academic, including singing artistry, representing folk art. As for the definition of *spiritual music* or (ecclesiastic), they are both (spiritual and ecclesiastic ones), embodied in music studies, separate types of the same area because their social relevancy remains actual in many countries of European type of

---

[2] CD Ladysmith Black Mambazo with the English Chamber Orchestra, *No Boundaries*, 2005.
[3] CD Teatr Piesni Kozla, *Kroniki-Obyczaj lamentacyjny*, 2001.

culture. At the same time real, the state of spiritual works of modern Ukrainian composers contradicts to established formal and systematic criteria. Preserving the main branch disparity, it is enough to say that interconnected relations are possible among them, and also inner division into branch subaspects. The foundation of the latest ones lies on *mixed genres* where Lobanova M. views the "main tendency of genre building of the 20th century"[4].

Besides, the genre division in choral art is presented also with the principles of general and imaginative generalization and magnitude of a composition. It is famous the traditional *triad*: plays and miniatures; choral cycles; genres of large-scale art works (cantatas, oratorios and concerts). To this recitation, the changing of the category of *synthetic genres* – choral symphony, choral opera, opera-oratory can be added.

As for the synthesis of various stylistic elements, some works are dedicated to the studies of some separate issues. One of the first researchers is Bachtin M, who dedicated some works to the research of Text and broadcasting concepts. In particular, having defined a novel as polyphonic, consisting of many styles, the researcher created the whole theory of interaction of different language (and as a result stylistic) layers. He highlighted especially the following stylistic interactions: blending, stylization and the dialogue of stylistic systems[5].

The ideas expressed by Bachtin, brought about the development in some musical works. The specific feature of these researches is the consolidation of specific for music studies methodology of intonation analysis with the implementation of cultural approach. So, Katz B. in his article "About cultural aspects of analysis" states: "Musial work is not only the fact of human's activity, but also of larger scale – culture. That is why existing data of musical work analysis has to be validated and explained from general artistic patterns point of view and also has to be culturally highlighted"[6]. Berezovchuk L. views stylistic synthesis as a demonstration of generalized character of the 20th century culture. She implements definitions of innercultural and intercultural interactions in her works. In such a case, the following expressions are offered: "innercultural interaction is the reinterpretation of crystallized means of expression in music in the process of its evolution", and intercultural interaction is "reproduction of elements in musical heritage of other cultures in modern art". As for intercultural interactions, Berezovchuk refers imitation of *foreign* style, citation, collage and assimilation (the latest one means reproduction of different layers of musical reproduction, which have been formed in the frames of other cultures); as for inner ones it refers to stylization and adaptation.

In his work *A Word about a Novel*, Bachtin M. highlights the fact that the personality of

---

[4] M. Lobanova, *Muzyikalnyiy stil i zhanr*, Moskva, 1990, p. 155.
[5] M. Bahtin, *Slovo v romane*, Voprosyi literaturyi i estetiki, Moskva, 1975, pp. 72-233.
[6] B. Kats, *O kulturologicheskih aspektah analiza muzyikalnyih proizvedeniy*, Sovetskaya muzyika, nr. 1, 1978, pp. 37-43.

an author unites *all* genres. *Foreign* word becomes friendly under the proper author's attitude, transforms from *alien substance* into necessary part of work which receives definite meaningful pressure.

As it can be found in Tichonova's article: "Specific feature of folk works of Kalistratova V. is in mixture of past and present, in natural encounter of ancient traditions of folk culture with modern tendencies of musical art". His music dismisses the contradiction between an attitude to folklore as for his *own* material and as for independent system which interacts with the system of professional composition music. The works of an author suggest that he "expresses himself though folklore". Folkloric word becomes *his own*, hold on quotation and the principle of quotation is almost the main feature of Kalistratova's style"[7].

The author's attitude and vision is the defining factor in choosing the method of implementation of *other material*. Krilova offers two leading directions: takeover (Brecht's B term) which is reframing of cultural heritage of the past, which is the result of contradiction of acknowledged cultural and historical values (for example, decreasing of common genres); actualization which is the reproduction of realities of musical art of the past as close to world perception of present days[8]. It is necessary to note that given division is right, but it is quite broad generalization, because in every direction it is necessary to consider the methods of author's attitude identification; quotation from other's work and collage, autocollage, allusion, *variations on style*; structural features in the form of *dialog*.

In studies of stylistic synthesis peculiarities in modern choral music, the work of Solod N., in our opinion, is very important[9]. In particular, the author, using some elements of classification, which belong to Bachtin M., Berezovchuk L., and Aranovskiy M., has offered her own typology of forms of stylistic synthesis. The given typology is based on attempts to define methods of expression of author's attitude to *foreign* style while using definite approaches during their implementation. It is highlighted in the given work that the synthesis of elements of different musical styles can happen on two levels: intonational and conceptual.

At this time, talking about the intonational level of synthesis, intonation in the narrowest understanding is meant, in other words as the smallest structural and semantic element of musical matter. At this, its semantic function takes the first place. That is why the level of intonation was placed to the same level with that of concept (the latest notion defines the content side of musical work).

---

[7] Yu. Tihonova, Valeriy Kalistratov, *Folklor i kompozitor segodnya*, Yu. Tihonova, Muzyikalnaya Akademiya, 2012, p. 8.
[8] L. Kryilova, *Nekotoryie priemyi vyirazheniya avtorskogo otnosheniya v muzyike Tekst*, L. Kryilova, Muzyikalnoe iskusstvo i nauka: sb. st. / red.-sost. E.V. Nazaykinskiy, 1978, pp. 59-78.
[9] N. Soloid, *Osobennosti stilevogo sinteza v sovremennoy muzyike* (na materiale proizvedeniy sovremennyih kompozitorov): dipl. rabota, Odessa, 1981, p. 66.

In intonational level, intonations slur, representing different stylistic complexes – author's, national's and anything else. In intonations common to the author's style his attitude to attract *foreign* material externalizes.

Another, higher level is proposed to be called the conceptual one. It emerges as a result of the interaction not only separate intonations, but structurally formed intonations. It is possible that the existence of *foreign style* layers in *pure* state doesn't contain any features of the author's style. In this case the attitude towards each of such fragments and their semantic function defines only when it is compared with the other parts of the composition. Stylistic synthesis happens here in another conceptual level.

A vivid example is that of different works where *foreign* style is imitated in one or some episodes of polistylistic composition. However, most commonly, stylistic synthesis happens simultaneously on both levels mentioned.

The defining elements of different styles and levels of their coexistence, Soloid N. uses the typology offered by Bachtin M. In particular, it points out the main quotations and stylization. However, our attention was drawn by the third type of stylistic synthesis offered by the researcher which is called hybridization. In fact, the author emphasizes that this term means the synthesis of elements of author's and other's styles without splitting the material into *own* and *foreign*. And if in stylization the leading one is the *foreign* stylistic system and only some aspects show the author's attitude, then under hybridization both stylistic systems are equal. In this situation, specific features of earlier style don't blur as a result of interaction with elements of modern language, and, on the contrary, they intensify and take hyperbolized form.

Regarding the artistic and stylistic synthesis as the basis of modern choral art, we pay attention to the following new conceptual forms: choral theater, choral performance, choral concert in person, choral symphony-action, and choral opera. At that it is necessary to note that this process is a multiple-vector.

The principle of art synthesis is changing as in academic choral area (folk opera-ballet *The Colour of the Fern* by Stankovich E., opera-mystery *Black Snaffle of White Horse* by Sherling U.), as in theatrical: for example, rock-musical *Mozart and Margarita* by Filipp A., musical – detective by Jurbin O. *Mousetrap*, musical – parable *Scaffold* by Kuligina O. At that, each of the art forms so skillfully mixed within choral performance serve not only a vocal and intonational, but also a theatrical function. As theater possesses (as well as choral art) its own embryonic synthetic genre orientations, then analysis of theatrical synthesis brings also to light multi-component structure relating to choral performance, among which there are such components as the author's content, the director's vision, the actor's performance, vocal and intonational

performance, choreography, artistic decoration of the scenic area and also the audience's reaction respectively.

Apart from that, among new forms of synthesis of different forms of art it is necessary to note the results of attracting the achievement of modern technological progress such as video clip, virtual choir, choral advertisement etc. Video clip *Orea* (U. Pärt. Kirie) can be presented as an example, work Virtual Choir 4: Fly to Paradise by Vitakr E. as well as the advertisement of auto brand Honda Civic etc.

To sum up all above stated it is necessary to highlight one more time: modern choral performing art embodies specific feature of musical thinking and vision of the 2-nd half of the 20th century and its expression in aesthetics of post-modernism. The latest one is considered to be such a stage in culture when "it is turned up to itself as a result of excessive number of treasures"[10].

The evolution of musical art has always been accompanied not only by the attempts of creation of a *new* word, but also interpretation and transformation of elements of past heritage. The selection of these elements happened on different levels (intuitive, conceptual, intonational and artistic respectively) with the complex of stylistic features of music, appropriate for each composer. The issue about the synthesis of different genres or genre elements and peculiarities; genre and stylistic synthesis are of the same importance as the issues about the stability of genres and "purity" of genres. This aspect indicates the leading directions in choral art and musical culture in general, indicates its particles which really affect musical culture becoming levelers of transformational processes.

Genre and stylistic synthesis appears at different levels: the composer's level is presented in the quotation of the texts, images, forms of expression and approaches of *own* word presentation; the performer's level is characterized with increased reflection when the performer is in the process of creation of his own image of work *provides explanation* this or that image, *expanding* the meaning of expression respectively as in singing manner, form of work presentation, mixing different forms of art, as in synthetic way of thinking. The tendencies presented entail the situation of some blurring of authenticity, and also bring to light the tendency to think by cultural layers.

[10] V. Kuritsyin, *Postmodernizm: novaya pervobytnaya kultura*, Novyiy mir. 1992, nr. 2, pp. 225-232.

BIBLIOGRAPHY

BAHTIN, M. – Slovo v romane, M. Bahtin, Voprosyi literaturyi i estetiki, Moskva, 1975

BEREZOVCHUK L. – *O tipologii mezhkulturnyih vzaimodeystviy v muzyike*, Stilevyie tendentsii v sovetskoy muzyike 1960-1970-h godov, LGITMiK, 1979

KATS, B. – *O kulturologicheskih aspektah analiza muzyikalnyih proizvedeniy*, Sovetskaya muzyika, nr. 1, 1978

KRYILOVA, L. – *Muzyikalnoe iskusstvo i nauka*: sb. st. / red.-sost. E.V. Nazaykinskiy. Vyip. 3. Moskva, 1978

KURITSYIN, V. – *Postmodernizm: novaya pervobyitnaya kultura*, V. Kuritsyin, Novyiy mir., no. 2, 1992

LOBANOVA, M. – *Muzyikalnyiy stil i zhanr*, Moskva, 1990

SOLOID, N. – *Osobennosti stilevogo sinteza v sovremennoy muzyike (na materiale proizvedeniy sovremennyih kompozitorov)*, diploma rabota, Odessa, 1981

TIHONOVA, Yu., Valeriy KALISTRATOV – *Folklor i kompozitor segodnya*, Yu. Tihonova, Muzyikalnaya akademiya 2012 (2)

TUP, D. – *Iskusstvo zvuka, ili navyazchivaya pogoda*, Devid Tup., Moskva, AST 6 Adaptek, 2010

MUZICA PSALTICĂ ÎN CELE TREI PROVINCII ISTORICE
SCURTĂ PRIVIRE COMPARATIVĂ

Profesor dr. **Alexandra Budu**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: Ecclesiastic music in its different variants that cand be found in our country comes from the same common source, that of the psaltic music of Byzantine tradition. Althouch in Transylvania the ecclesiastic music has some distinctive features, however one cannot consider that it comes from a different source from what is sung in Moldova or the Romanian Country. Within this paper we wish to emphasize these common roots of the melody of Byzantine tradition on the territory of the three historical provinces of Romania with the help of a short analysis of the authentic voices.

Keywords: Byzantine melos, cadence, echos, modes, psaltic music.

Unul dintre elementele definitorii pentru cultul creştin, în general, şi pentru Biserica Ortodoxă Română, în particular, este muzica, respectiv muzica de tradiţie bizantină. Deşi acest factor are capacitatea de a uni comunitatea credincioşilor în rugăciune, făcându-i părtaşi activi la rugăciunea preotului, la o primă audiţie a muzicii religioase de la noi din ţară am putea fi tentaţi să o considerăm un element ce diferenţiază. Diferenţiază comunitatea creştinilor ortodocşi din Moldova de cea a ortodocşilor din Transilvania şi de cea a ortodocşilor din Muntenia. Cărui fapt se datorează aceste diferenţe sau cum se face că în cadrul aceluiaşi cult există discrepanţe? Iată câteva dintre întrebările la care vom încerca să răspundem în cadrul acestei lucrări. De asemenea, vom avea în vedere şi punctele de convergenţă care se regăsesc în acest sens pentru a stabili dacă putem considera muzica religioasă din toate cele trei mari provincii ale ţării ca fiind de sorginte bizantină.

Istoria muzicii psaltice la noi debutează cu perioada imediat următoare pătrunderii în spaţiul carpato-danubiano-pontic a credinţei de origine apostolică prin predica Sfinţilor Apostoli Andrei şi Filip. Într-un studiu în care se ocupă de muzica primelor veacuri ale creştinismului, George Breazul face o analiză amănunţită a melosului ortodox în comparaţie cu cel catolic şi cu cel iudaic. Dincolo de asemănările şi diferenţele identificate, George Breazul consideră că există şi vor exista mereu „oarecari forme comune şi aceasta e chiar, o prerogativă a cultului creştin, că el se află în posesiune de forme, cari sunt sfinţite prin întrebuinţarea miilor de ani, şi cari, născându-se de odată cu religiunea, nici nu se vor pierde cândva. Acestea sunt simboalele, cari nu aparţin creştinismului,

iudaismului ori păgânismului, ci omului ca atare"[1]. Iată deci, cum, înainte de a se pune problema diferenţelor existente pe plan intern în ceea ce priveşte muzica bisericească, putem invoca logica istorică în sprijinul nostru pentru a afirma că fondul din care s-au dezvoltat diversele tipuri de melos religios la noi în ţară este acelaşi de vreme ce el este acelaşi chiar pentru confesiuni şi religii diferite.

Nu vom insista asupra etapelor de dezvoltare prin care a trecut muzica religioasă de tradiţie bizantină în fiecare dintre cele trei provincii, deoarece ar putea constitui subiectul unei lucrări mult mai ample, ci ne vom axa strict pe compararea celor mai recente variante, care sunt folosite şi astăzi în cult. Vom folosi pentru analiza comparativă *Anastasimatarul*[2] lui Dimitrie Cunţanu pentru Transilvania, iar pentru Moldova şi Ţara Românească vom utiliza *Anastasimatarul uniformizat – Vecernierul*[3]. Am considerat Moldova şi Ţara Românească prin acelaşi volum[4], deoarece între aceste două provincii nu există deosebiri majore, iar atunci când apar ele ţin de creaţia unui anumit compozitor şi prin urmare nu se pot extrapola sau generaliza. De asemenea, nu ne vom ocupa de diferenţele existente chiar în muzica din interiorul arcului carpatic. Considerăm[5] că diferitele variante care se regăsesc în muzica bisericească ardeleană se datorează transmiterii pe cale orală a cântărilor pentru o importantă perioadă de timp. Ne vom rezuma doar la o enumerare a acestor variante, folosind pentru analiză doar varianta Cunţanu. Astfel, în Transilvania se pot întâlni următoarele variante:

a) Varianta *Dimitrie Cunţanu* – practicată în majoritatea eparhiilor;

b) Varianta *Blaj* – utilizată de Biserica Română unită cu Roma, al cărei reprezentant este Celestin Cherebeţiu;

c) Varianta *Trifon Lugojan* – practicată în eparhia Aradului;

d) Varianta *Atanasie Lipovan* – practicată în sudul judeţului Arad şi o parte a judeţului Timiş;

e) Varianta consemnată de Dimitrie Cusma – practicată în judeţul Caraş-Severin, cea a Caransebeşului şi a Timişoarei;

f) Varianta consemnată de Terenţiu Bugariu în *Sentinela cântărilor bisericeşti* – nu se mai practică astăzi.

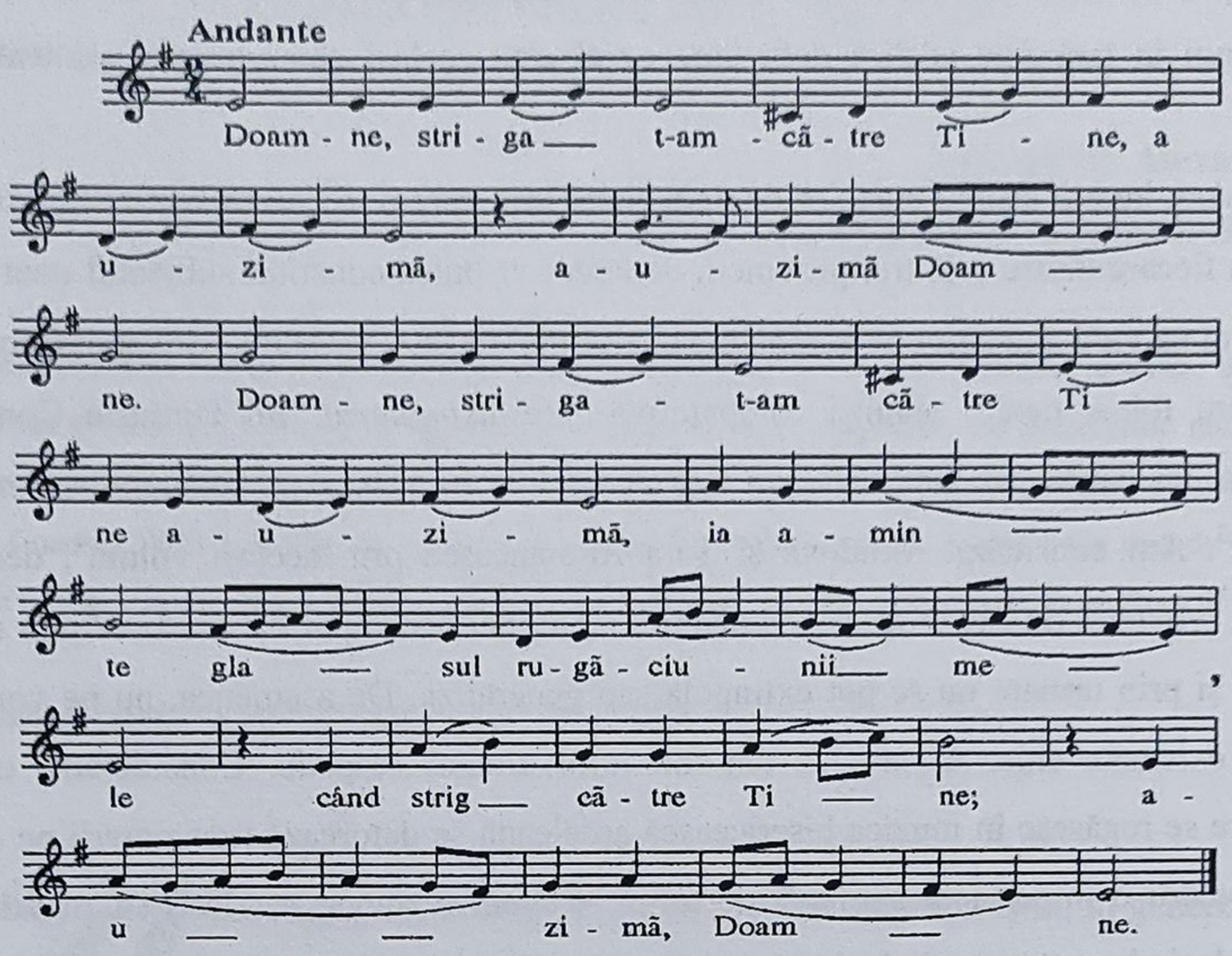
O altă menţiune este aceea că ne vom desfăşura analiza raportându-ne la glasuri, tonalităţile în care sunt transcrise, urmând ca apoi să facem câteva observaţii de ordin melodic.

Încă de la analiza glasului I autentic survin primele diferenţe.

---

[1] George Breazul, *Muzica primelor veacuri ale Creştinismului*, în rev. *Raze de lumină*, nr. 5, Bucureşti, 1934, p. 428.
[2] Ediţie îngrijită de Pr. Prof. Dr. Vasile Stanciu, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2010.
[3] Curtea de Argeş, Editura Episcopiei Argeşului şi Muscelului, 1996.
[4] Având în vedere că nu vom intra în foarte multe detalii care ţin de prozodie, ci analizăm în special structura glasurilor, am considerat suficientă examinarea pieselor din vecernier.
[5] În sprijinul acestei afirmaţii vezi şi Vasile Stanciu, *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară, 1996, p. 86 şi următoarele.

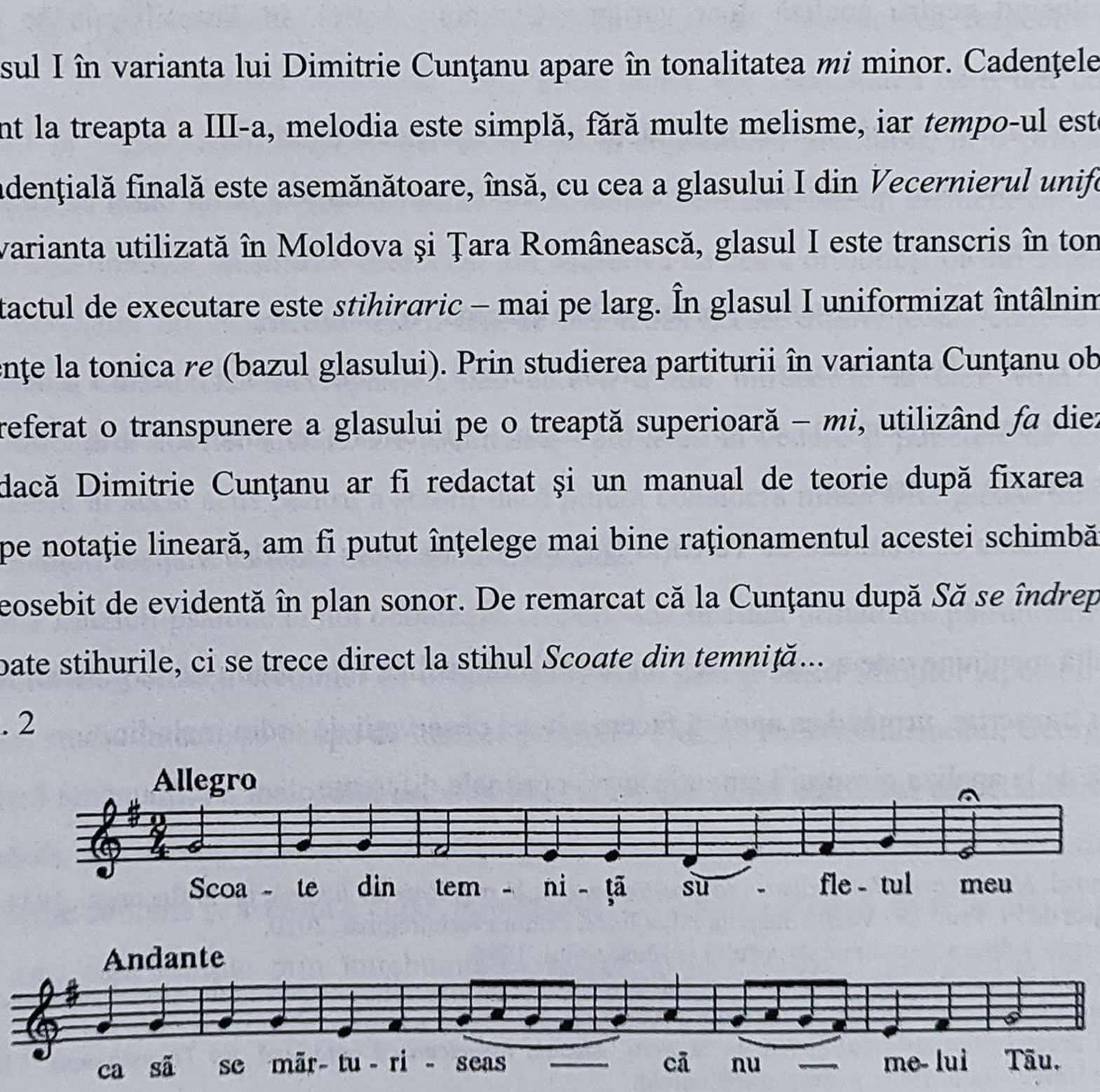
Ex. 1



Glasul I în varianta lui Dimitrie Cunţanu apare în tonalitatea *mi* minor. Cadenţele se fac cel mai frecvent la treapta a III-a, melodia este simplă, fără multe melisme, iar *tempo*-ul este *andante*. Formula cadenţială finală este asemănătoare, însă, cu cea a glasului I din *Vecernierul uniformizat*.

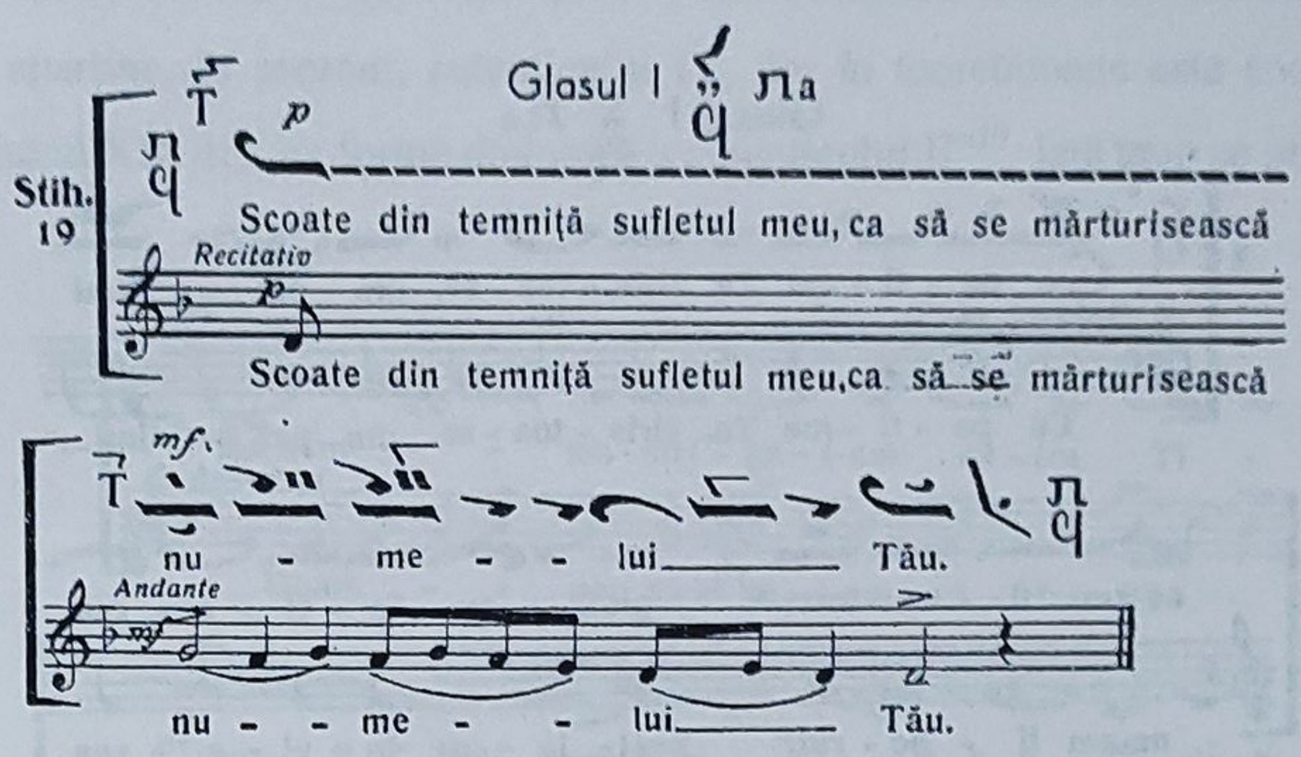
În varianta utilizată în Moldova şi Ţara Românească, glasul I este transcris în tonalitatea *re* minor, iar tactul de executare este *stihiraric* – mai pe larg. În glasul I uniformizat întâlnim mult mai multe cadenţe la tonica *re* (bazul glasului). Prin studierea partiturii în varianta Cunţanu observăm că acesta a preferat o transpunere a glasului pe o treaptă superioară – *mi*, utilizând *fa* diez la cheie. Poate că dacă Dimitrie Cunţanu ar fi redactat şi un manual de teorie după fixarea în scris a cântărilor pe notaţie lineară, am fi putut înţelege mai bine raţionamentul acestei schimbări, deşi nu este una deosebit de evidentă în plan sonor. De remarcat că la Cunţanu după *Să se îndrepteze* nu se regăsesc toate stihurile, ci se trece direct la stihul *Scoate din temniţă*...

Ex. 2



O nouă particularitate a acestui stih o constituie schimbarea de tempo după doar câteva măsuri, deşi ca mişcare tempo-urile sunt destul de apropiate. De asemenea, prin repetarea aceloraşi note şi prin mersul silabic al melodiei, prima parte a stihului, înainte de formula cadenţială, se apropie destul de bine de un *recitativ*. Tonalitatea spre care tinde acest stih este relativa majoră – *Sol*, deoarece o cadenţă finală pe terţa tonalităţii nu se întâlneşte[6]. Spre deosebire de acesta, în varianta uniformizată a stihului următor se execută clar în *recitativ* cu o formulă cadenţială pe final.

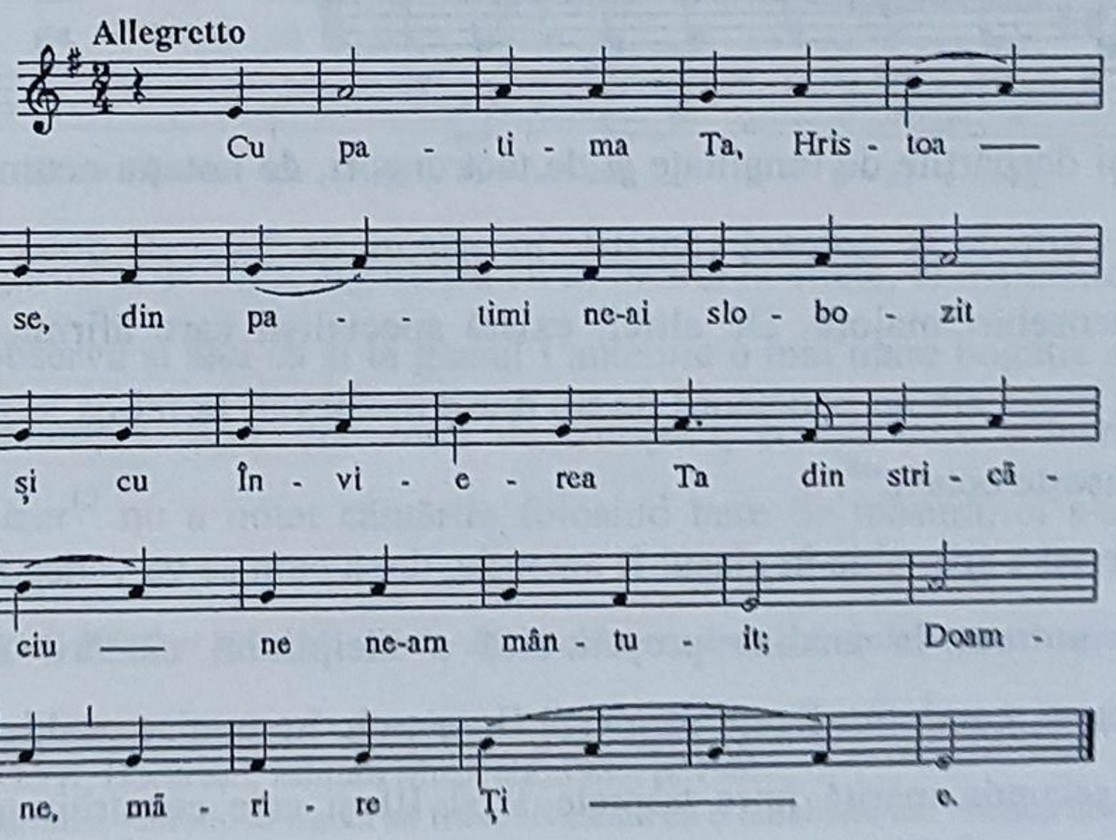
Ex. 3



Dacă observăm în notaţia neumatică, discrepanţa între tacturi este cu mult mai mare. Prima parte a stihului trebuie executată în recitativ, iar cea de-a doua în tactul stihiraric. Tonalitatea rămâne în mod evident *re* minor cu cadenţă la tonică.

Există şi cântări care, deşi scrise în tonalităţi diferite, au linie melodică foarte asemănătoare aşa cum este şi prima cântare de la stihoavna de la vecernie a glasului I:

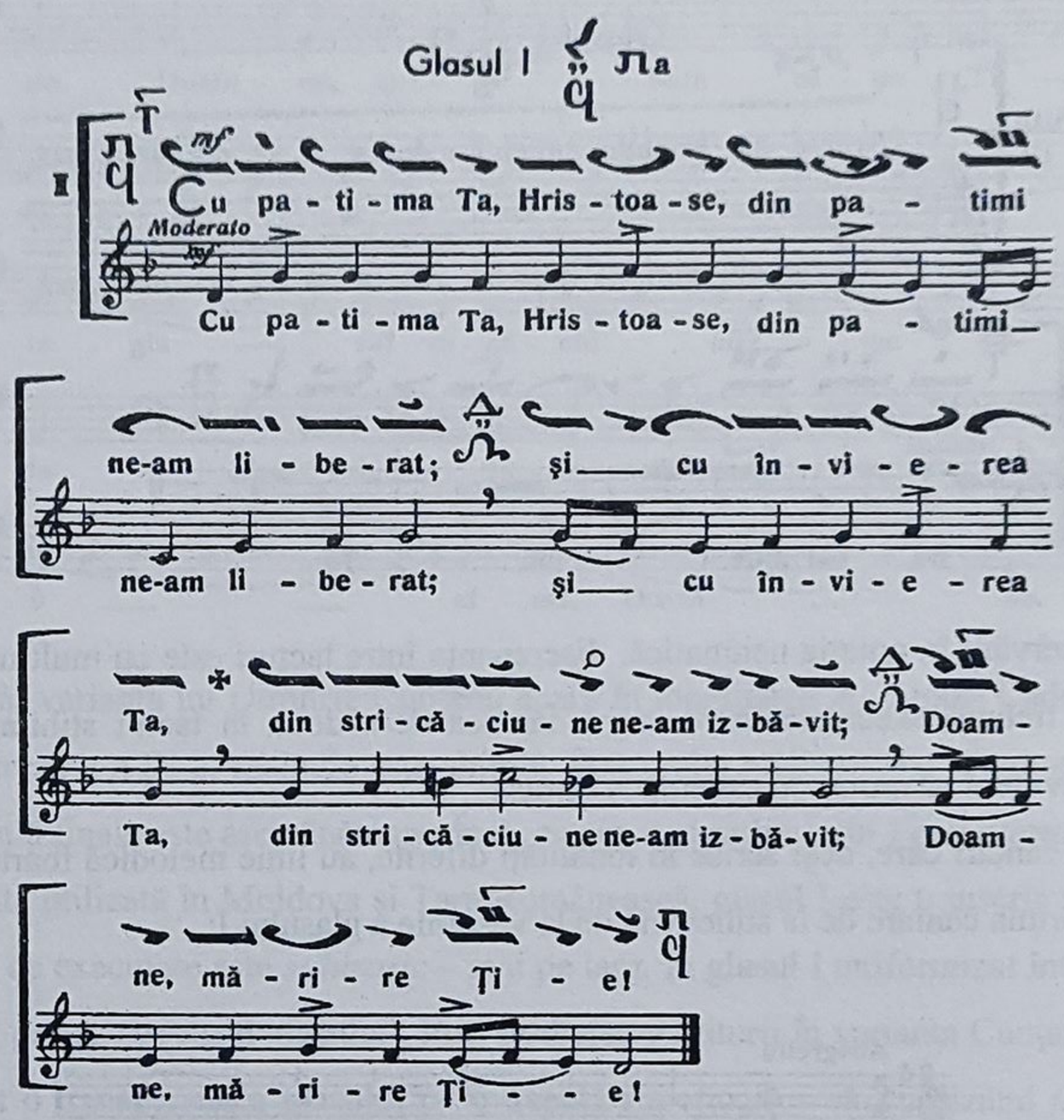
Ex. 4



[6] Să nu uităm că Dimitrie Cunţanu şi-a organizat lucrarea după regulile tonalităţii în care cadenţa finală se face la tonică sau cel mult la cvinta acordului de treapta I. O cadenţă finală pe terţă ar fi aici cel puţin curioasă dacă nu ciudată.

Linia melodică este foarte simplă, silabică, tonalitatea este fără îndoială *mi* minor. Cadenţa de final este scurtă. Întreaga cântare se aseamănă foarte bine cu cea din *Vecernierul uniformizat*. Putem observa cu uşurinţă acelaşi salt de cvartă la început, apoi mersul treptat. Deşi varianta uniformizată este puţin mai ornamentată, nu putem spune că se distinge net de cea notată de Dimitrie Cunţanu. Este şi firesc să fie aşa deoarece şi în Ardeal cântările vor fi fost învăţate pe de rost de către bătrânii cantori tot de pe volumele lui Macarie Ieromonahul[7].

Ex. 5



Aşadar, deşi despărţite de tonalitate şi de tact uneori, de notaţia neumatică sau lineară şi de faptul că Dimitrie Cunţanu îşi notează cântările în măsura de 2/4, cele două variante ale glasului I nu prezintă alte deosebiri majore. De altfel, există specialişti care afirmă că Dimitrie Cunţanu „foloseşte ca scară muzicală un pentacord de tip doric medieval, la fel ca în muzica psaltică, cu un ambitus ce nu depăşeşte octava”[8].

Astfel, diferenţe apar abia în glasul II autentic, după cum se va vedea mai jos.

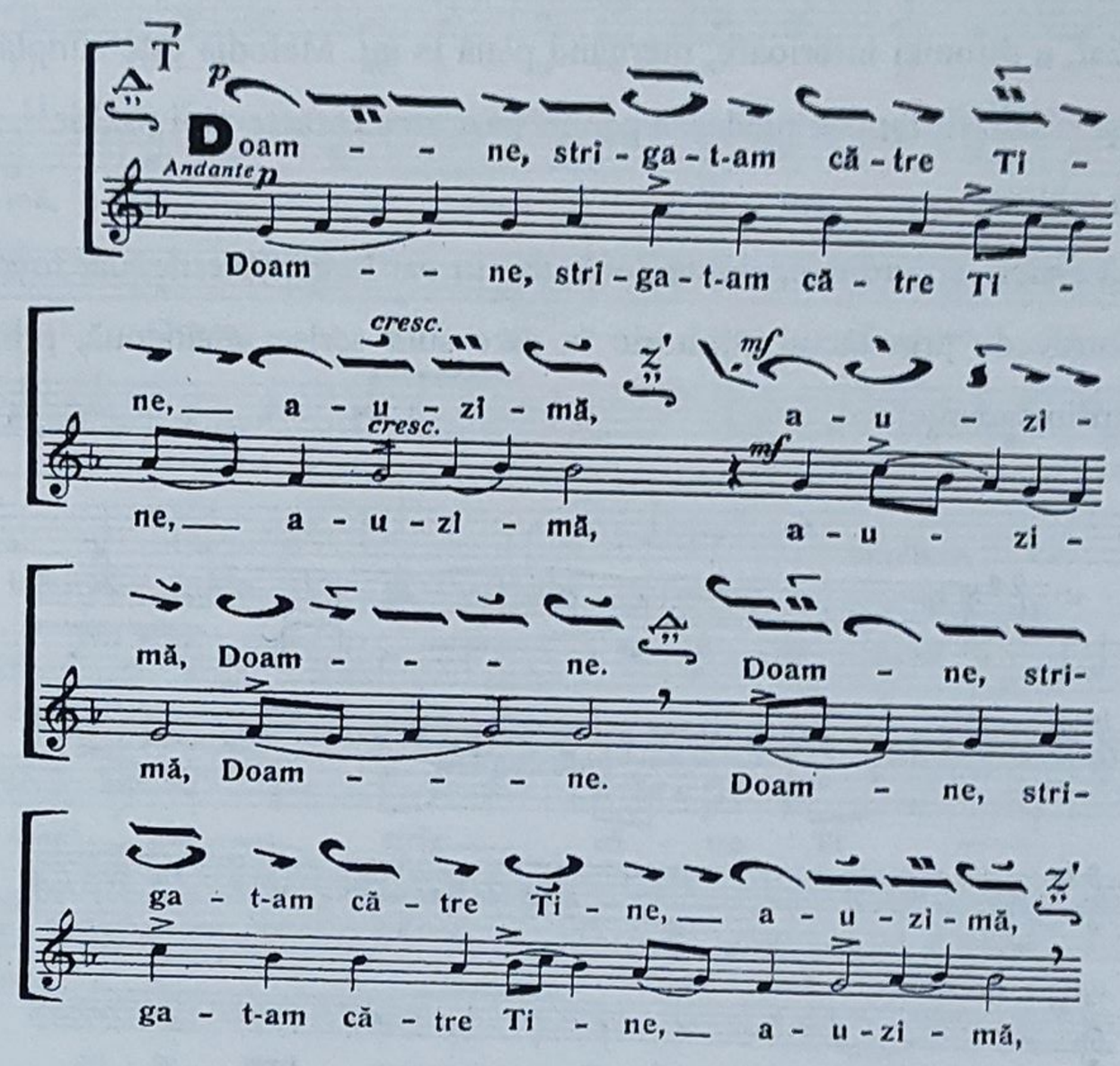
Înainte de a trece la analiza propriu-zisă a incipitului cântării *Doamne strigat-am*... considerăm necesar să reamintim faptul că glasul II autentic în muzica psaltică de tradiţie bizantină are caracteristică secunda mărită între treptele II şi III şi este construit pe principiul difoniei.

---

[7] Ne referim la cele trei volume editate de Macarie Ieromonahul la Viena: *Anastasimatar*, *Irmologhion*, *Theoreticon*, distribuite în câte o mie de exemplare fiecare în cele trei provincii istorice.
[8] Vasile Stanciu, *op. cit.*, p. 93.

Caracterul cromatic al glasului II autentic este încă în discuţie. Există specialişti care susţin că glasul II a fost de la început cromatic, dar sunt şi ipoteze care afirmă cromatizarea glasului după secolul al XVI-lea. Această a doua ipoteză poate fi dedusă din cercetarea manuscriselor româneşti de la noi din ţară, care aproape toate până la Filothei sin Agăi Jipei prezintă un caracter preponderent diatonic pentru glasul II[9]. Pe de altă parte, Gheorghe Ciobanu – un partizan al cromatismului glasului II autentic – afirmă: „dovada că scara difonică a autenticului II este cromatică ne-o confirmă faptul că există şi o formă diatonică a acestui eh, denumită *leghetos*. Această formă aparţine, în prezent, autenticului IV, dar în teoreticoane este socotită, până către sfârşitul secolului al XIX-lea, ca formă diatonică a autenticului II"[10]. Iată cum se prezintă acesta:

Ex. 6



În transcriere, glasul II autentic figurează cu *la* bemol la cheie, el neputând fi tradus printr-o tonalitate[11]. Se poate observa şi aici ca şi la glasul I autentic o mai mare bogăţie a melismelor, deşi acestea nu sunt foarte ample. Spre deosebire de Cunţanu, echipa care a lucrat la transcrierea *Vecernierului uniformizat*[12] nu a notat cântările folosind bare de măsură, ci s-a rezumat doar la

---

[9] Vezi Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei - Psaltichie românească*, vol. I (*Catavasier*), Bucureşti, Editura Muzicală, 1981, p. 187.

[10] Georghe Ciobanu, *Teorie, practică, tradiţie – factorii complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în *Studii de muzicologie*, vol. XVII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, p. 196.

[11] Fiind alteraţie de tip constitutiv, teoretic ar trebui să fie echivalentă cu o tonalitate din muzica lineară, dar de vreme ce ordinea bemolilor la cheie este *si mi la re sol do fa*, acest lucru este practic imposibil. De aici şi neajunsurile muzicii tonale când vine vorba de a se transcrie piese din notaţie neumatică.

[12] Ne referim la cei trei profesori care s-au ocupat de uniformizarea cântării de strană: Nicolae Lungu, Ion Croitoru şi Grigore Costea.

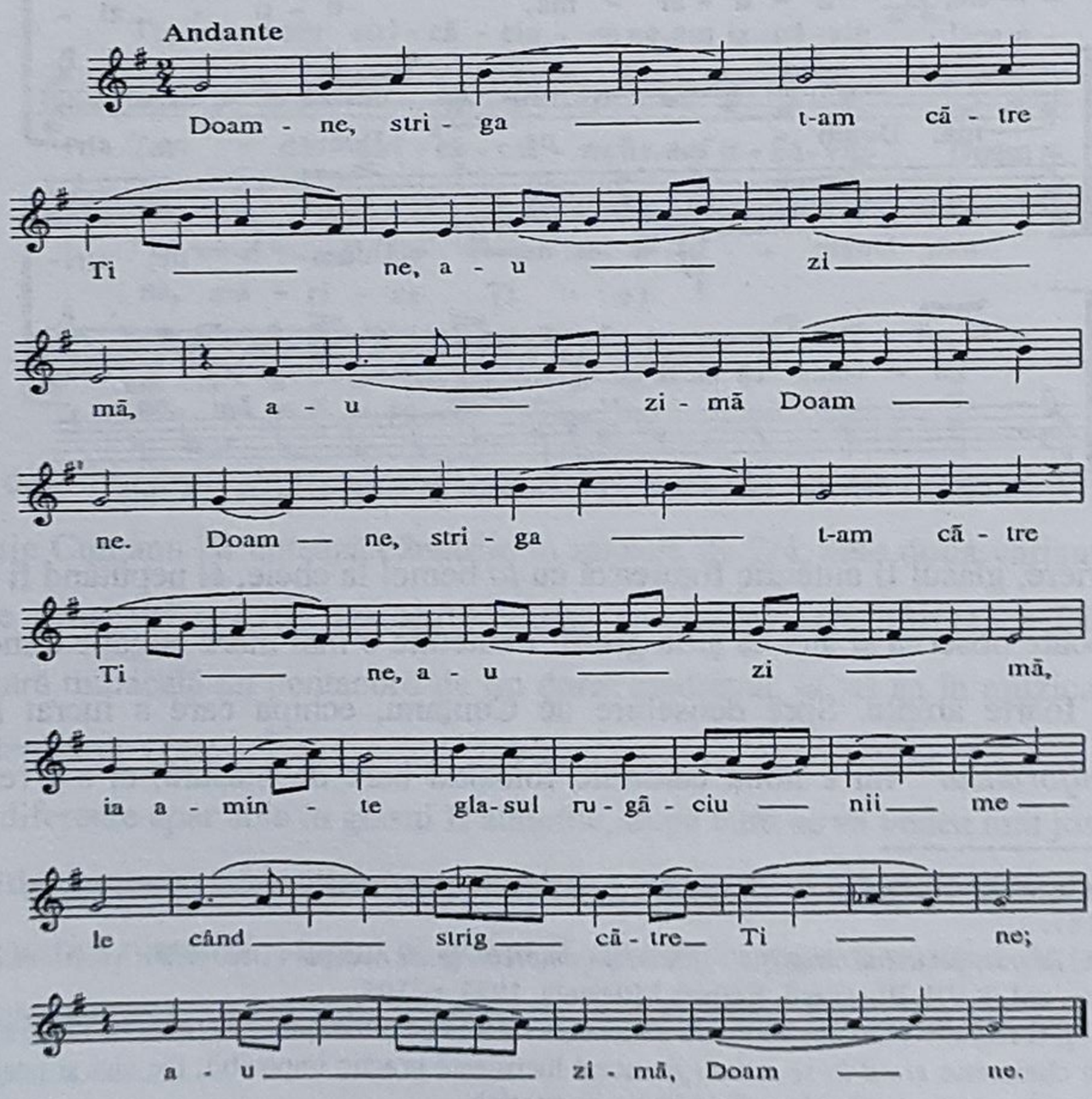
indicarea tempo-ului. Observăm, de asemenea, că apar şi indicaţii care ţin de dinamica melodiei, ceea ce în muzica psaltică nu există.

De cealaltă parte, Cunţanu elimină secunda mărită caracteristică glasului II autentic, deoarece el considera că acest tip de intervale nu este caracteristic melosului românesc. De asemenea, credem că, ţinând cont de faptul că el a notat melodiile existente în cult, dar care se învăţau pe cale orală şi fără un manual, aceste intervale cromatice s-au autoeliminat cu timpul din cântare, nefiind caracteristice melosului românesc popular care a influenţat puternic melosul bisericesc. Sau se poate ca acest glas să nu fi fost cromatic la origine, ci să fi devenit astfel.

Deşi glasul II autentic în varianta Cunţanu este scris în tonalitatea *Sol* major şi elimină secunda mărită, creând în schimb un ton mare VI-VII, se poate observa utilizarea, ca şi în glasul II autentic uniformizat, a difoniei inferioare, mergând până la *mi*. Melodia este simplă şi se folosesc, în general, aceleaşi structuri, fapt ce pledează pentru păstrarea caracterului psaltic[13]. Şi aici melodia este mai bogată în melisme.

La o primă vedere şi intonare, aceste două glasuri par foarte diferite, dar fondul comun care le-a generat se întrevede prin tactul stihiraric în care sunt scrise amândouă, prin mersul liniei melodice şi chiar prin cadenţe.

Ex. 7

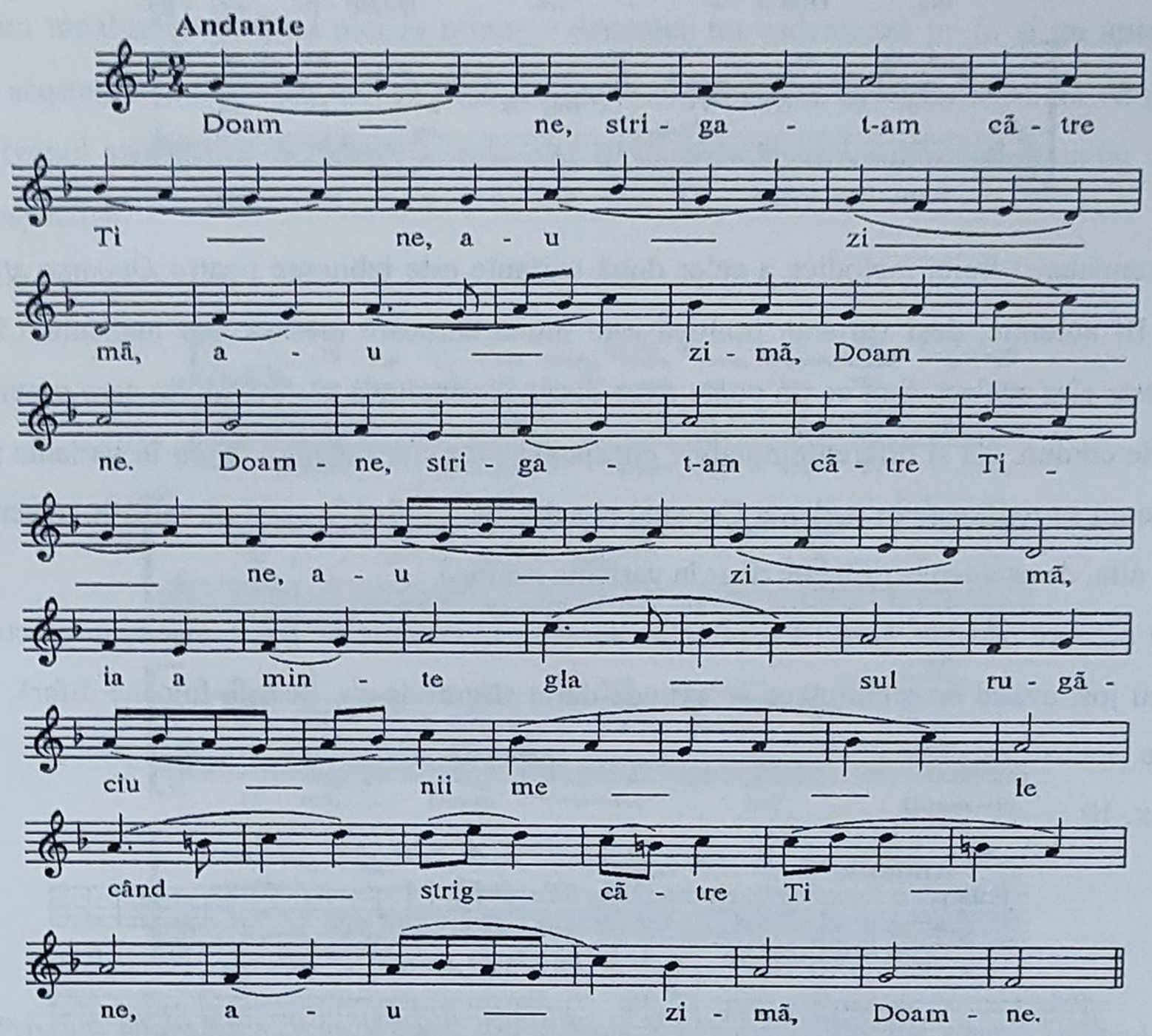


[13] Unii specialişti consideră că majoritatea cântărilor psaltice sunt alcătuite dintr-un conglomerat de formule melodice, care se repetă de mai multe ori pe parcursul partiturii. Este şi cazul exemplului de faţă.

Glasul III autentic este un glas enarmonic[14] cu tonica pe *ga* (*fa*). Enarmonia este, însă, astăzi îndelung contestată, deoarece trăind într-un mediu acustic tonal, ne este foarte greu, dacă nu chiar imposibil unora să intonăm microintervale.

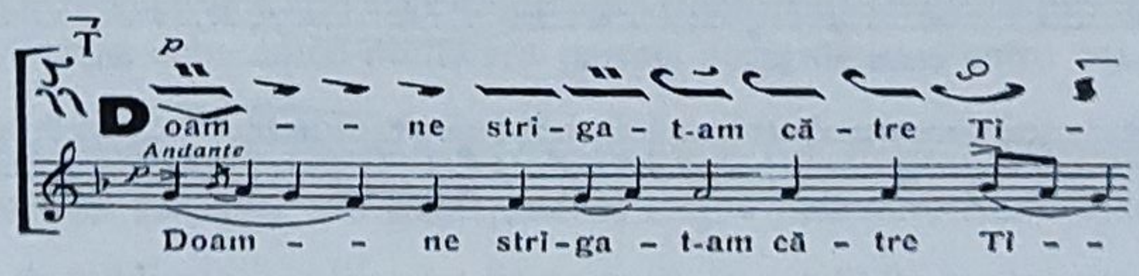
Glasul III autentic la Dimitrie Cunţanu este foarte asemănător cu glasul III psaltic. Tonalitatea utilizată pentru transcriere este *Fa* major în ambele variante. Se poate observa şi aici utilizarea unor formule standard care se repetă pe parcursul melodiei.

Ex. 8

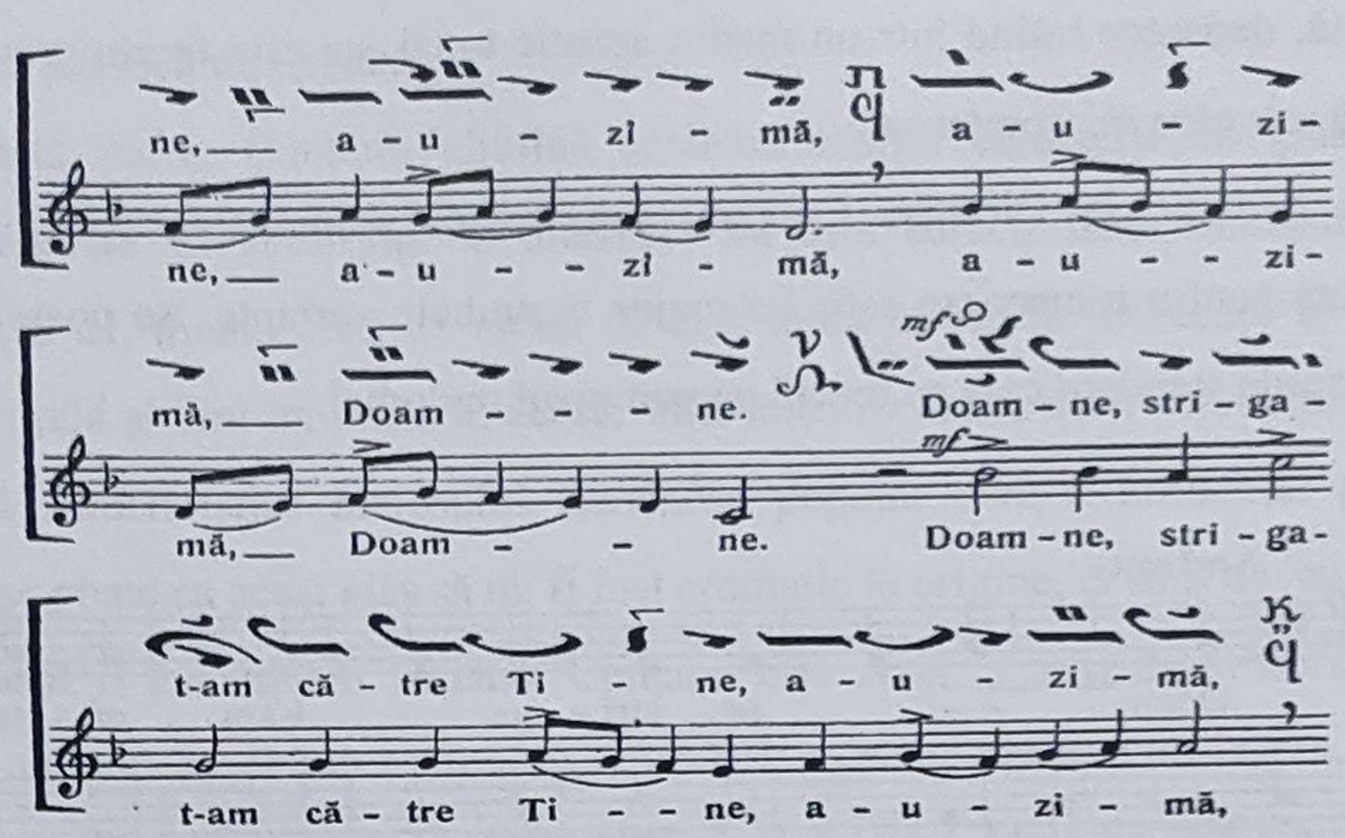


Şi în acest caz, ca şi la glasurile prezentate anterior, Dimitrie Cunţanu încadrează cântarea în măsura de 2/4 – se pare cea mai potrivită pentru redarea muzicii bisericeşti de strană, unde ritmul ternar este mai rar întâlnit.

Ex. 9



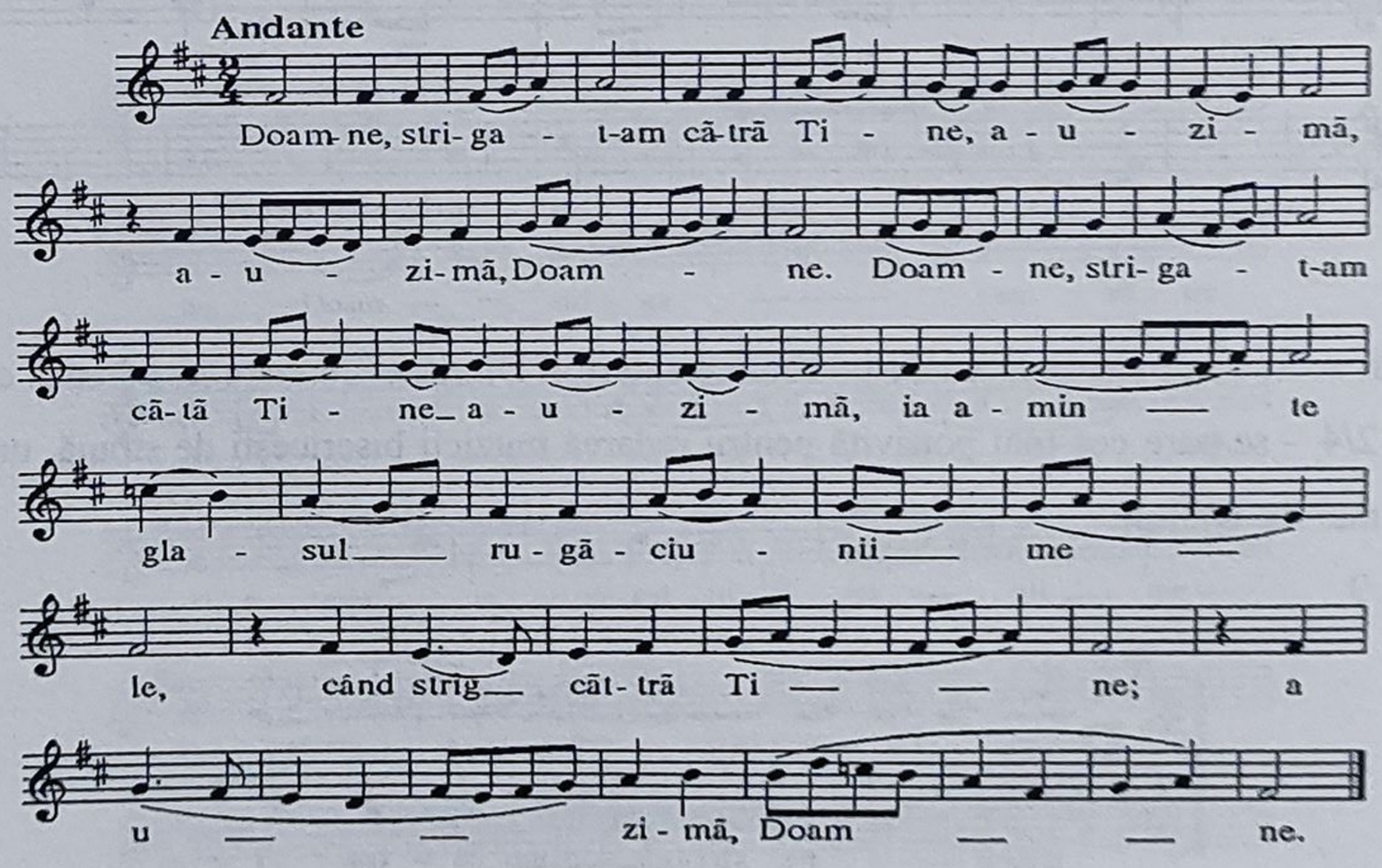
[14] Adică utilizează microtoniile.



Asemănarea liniei melodice a celor două variante este izbitoare pentru *Doamne strigat-am* în glasul III autentic, deşi varianta psaltică este într-o oarecare măsură mai melismatică. Totuşi incipitul este clar acelaşi, fapt ce nu poate duce decât la concluzia că fondul din care provin aceste cântări este comun. Ca şi diferenţe notabile constatăm prezenţa cadenţei pe *do* în varianta psaltică, cadenţă ce nu se regăseşte în varianta Cunţanu şi salturile de până la septimă mică în trecerea de la o frază la alta, de asemenea utilizate doar în varianta psaltică.

În ceea ce priveşte glasul IV autentic, acesta este un mod de *sol*, transpus în practică cu o cvartă mai jos, având un ambitus ce se extinde de la *si* grav la *do*. Scările folosite diferă, însă, în funcţie de tacturi[15].

Ex. 10

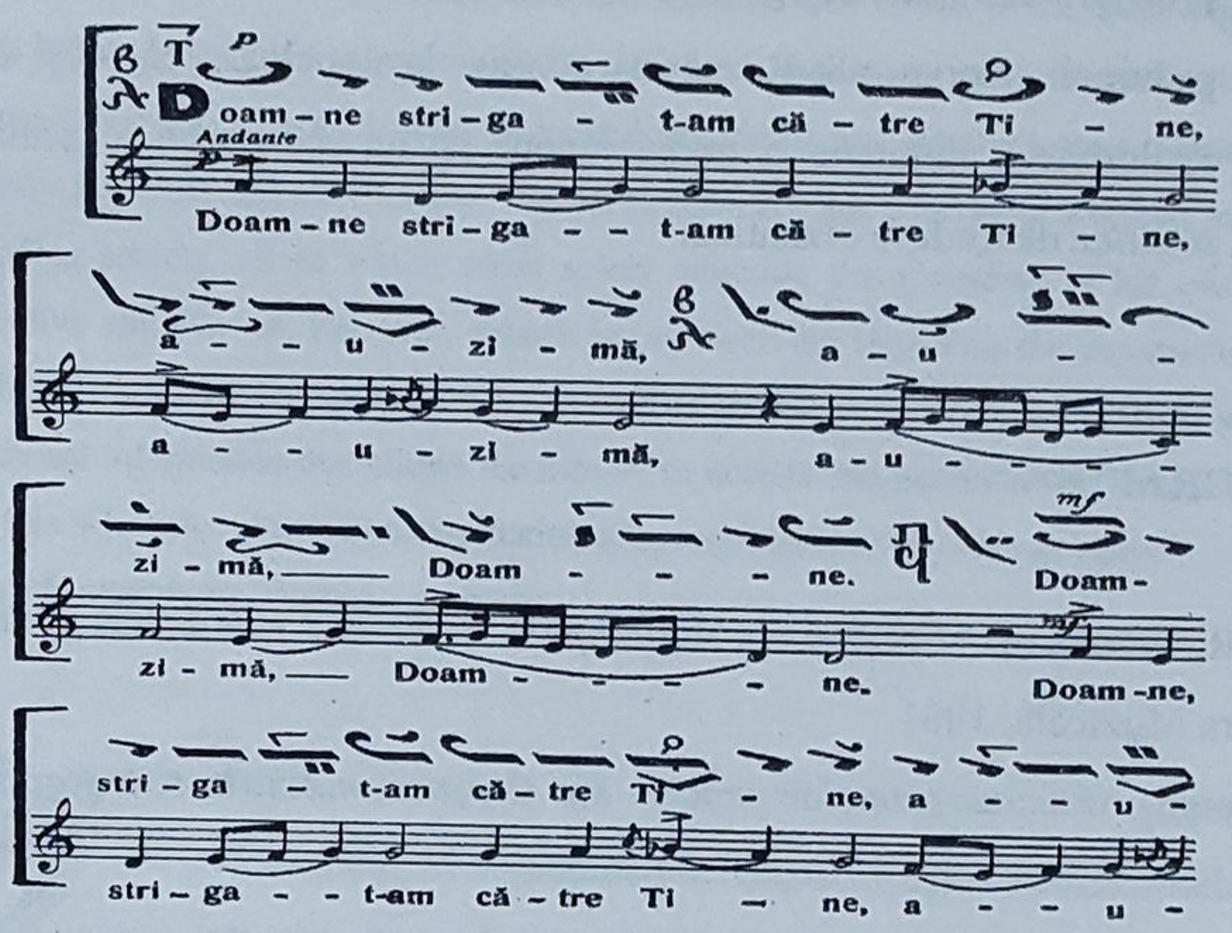


[15] Nu vom face aici o prezentare amănunţită a tipurilor de scări utilizate de fiecare tact, deoarece acest aspect nu face obiectul lucrării noastre.

După cum se poate observa, acest glas în tactul stihiraric apare la Dimitrie Cunţanu în tonalitatea *Re* major, cu o cadenţă finală foarte interesantă pe *fa*, la terţa scării. De altfel, melodia nici pe cadenţele imperfecte din interior nu ajunge să cadenţeze pe *re*. Linia melodică este mai bogată în melisme, aici nemaiputând fi vorba de acele formule mai ample utilizate timid, doar pe cadenţă la glasul I autentic.

Prin comparaţie, *Doamne strigat-am* în variantă psaltică este o melodie în tactul stihiraric cu baza pe *vu*, iar transcrierea în notaţia guidonică este fără alteraţii constitutive, deşi nu putem să considerăm tonalitatea ca fiind nici *la* minor – deoarece nu cadenţează pe *la* şi nu apar structuri specifice acestei tonalităţi – dar nici ca fiind *Do* major, deoarece se cadenţează pe *mi*, iar pe parcurs apare *si* bemol ca alteraţie accidentală, deşi este utilizat de fiecare dată când melodia ajunge pe treapta respectivă.

Ex. 11



Privind comparativ, se observă în ambele variante preferinţa pentru mersul treptat ascendent, realizat prin utilizarea a două valori de optime urmate de o pătrime, unite prin *legato*. Melodia este destul de asemănătoare. Desigur, nu ne putem aştepta să găsim asemănări desăvârşite, pentru că în acest caz ar însemna să vorbim despre ediţii diferite ale aceluiaşi volum. Desigur că diferenţe există şi ele sunt rezultatul acţiunii oralităţii asupra melodiei iniţiale. Dacă în Moldova şi Ţara Românească s-a mers mult mai mult pe studiul muzicii psaltice în notaţie neumatică, nu înseamnă decât că situaţia economico-politică a permis acest lucru. Pentru cei din Transilvania, însă, aflată atât de mult timp sub dominaţie habsburgică, a fost foarte costisitor să urmeze astfel de şcoli în exteriorul arcului carpatic, sau să-şi procure cărţile necesare. În definitiv, nu credem că procurarea de astfel de publicaţii i-ar fi ajutat foarte mult, în condiţiile în care notaţia neumatică nu prea mai era citită de către cantori. Tradiţia şi-a spus cuvântul aici şi credinţa oamenilor care – prin

participarea la serviciul divin – au făcut tuturor un mare serviciu, acela de a păstra şi transmite mai departe cântarea bisericească de tradiţie bizantină.

De asemenea, melosul popular a influenţat şi creaţiile psaltice din Moldova şi Ţara Românească, dar se poate mai greu să ne dăm seama, deoarece în aceste două regiuni a existat o permanentă continuitate în ceea ce priveşte şcolile de psaltichie, profesorii – mulţi dintre ei greci de origine – şi tipăriturile de muzică psaltică.

Nu vom continua analiza de faţă şi cu plagalele glasurilor autentice, deoarece considerăm suficiente exemplele oferite pentru a concluziona că muzica din ţara noastră provine din acelaşi fond psaltic de tradiţie bizantină. Atât timp cât există formule cadenţiale apropiate, incipituri aproape identice şi melisme similare, nu se poate contesta originea comună a acestor cântări. Toate acestea coroborate cu informaţiile despre *psalţii* moldoveni şi munteni, despre circulaţia manuscriselor lor şi despre activitatea bogată purtată, din punct de vedere muzical-cultural-religios, în toate cele trei provincii istorice ale României conduc la concluzia că, deşi diferite ca formă, cântările *psaltice* moldovene, muntene şi transilvănene îşi au rădăcinile în acelaşi pământ bogat roditor al muzicii *psaltice* de tradiţie bizantină.

BIBLIOGRAFIE

BARBU BUCUR, Sebastian – *Filothei sin Agăi Jipei - Psaltichie rumănească*, vol. I (*Catavasier*), Bucureşti, Editura Muzicală, 1981

BREAZUL, George – *Muzica primelor veacuri ale Creştinismului*, în rev. *Raze de lumină*, nr. 5, Bucureşti, 1934

CIOBANU, Georghe – *Teorie, practică, tradiţie – factorii complementari necesari descifrării vechii muzici bizantine*, în *Studii de muzicologie*, vol. XVII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983

STANCIU, Vasile Pr. Prof. Dr. – *Anastasimatar*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2010

STANCIU, Vasile Pr. Prof. Dr. – *Muzica bisericească ortodoxă din Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară, 1996

**** Vecernierul uniformizat* – Curtea de Argeş, Editura Episcopiei Argeşului şi Muscelului, 1996

PARTENERIATUL SUNET MUZICAL – CUVÂNT ÎN *SIMFONIILE* LUI DMITRI ŞOSTAKOVICI

Profesor dr. **Monica Buhai**
Liceul de Arte *George Georgescu*, Tulcea

Abstract: The artist mixes and filters reality itself, the imaginary, the memories and hopes whilst harmonizing between time, space and feelings... The final result is an assumed encrypted message, because if we were to decode it, we would eventually perceive what was intentionally addressed to us. Of course he can manipulate us, if and only we allow him to. He does it out of sincerity, for wherever his faith lies (philosophical, religious, political) or from the will to promote his artistic creations, in a time when the current realities impose strict ideological standards. This former category includes Dmitri Shostakovich, Russian composer, pianist and teacher, seen as one of the most important composers of the 20th century, who often dressed his creations in the requested uniform in order to make them available to his contemporaries. He was worshiped and disfavored, he ignited admiration and disgruntlement, swung from white to red, taking full responsibility for every artistic decision. His 15 symphonies are a model of exercise and harmonization of self with the surrounding society, all of which while solely targeting the spreading of his own work. The public appreciated his innovative and raw art, however, echoes began swerving regarding the inconsistency of his political agenda that inspired his work, ideas that spread locally as well as abroad. In its core, the musical sound is generous, it being the bearer of general information that allows the listener to decode and particularize based on his understanding, mood, will. In effect, this is how the intended manipulation of speech can alter and disrupt music.
Keywords: Shostakovich, symphony, Russian composer.

Artistul amestecă și filtrează realitatea, imaginarul, amintirile, năzuințele, el armonizează timpul, spațiul, sentimentele... Rezultatul e un mesaj criptat și asumat pentru că, dacă reușim să îl decodăm, să vedem/auzim/simțim ce vede/aude/simte el, să înțelegem ce vedem/auzim/simțim noi înșine sau să percepem ceea ce ni se adresează.

Sigur, el ne poate manipula. Dacă știe și poate, dacă îi permitem.

O face din sinceritate, pentru credințele sale de orice natură (filozofice, religioase, politice) sau din dorința de a-și promova creațiile artistice, atunci când realitățile vremii în care trăiește îi impun standarde ideologice obligatorii.

Din această ultimă categorie face parte Dmitri Șostakovici, compozitor, pianist și profesor rus care și-a îmbrăcat, uneori, creațiile în *haine impuse*, pentru a le putea scoate în lume. El a fost adulat și renegat, a stârnit admirație și oroare, a pendulat între alb și roșu, asumându-și fiecare decizie artistică. Simfoniile sale pun în relație intimă sunetul muzical și cuvântul. Ele sunt un model

de exerciţiu de armonizare a sinelui cu societatea în care trăieşte, având drept unic ţel promovarea creaţiei proprii.

„Şostakovici este unul dintre cei mai viguroşi simfonişti din lumea contemporană, prin el fiind reactualizată viziunea beethoveniană a funcţiei simfoniei, epoca clasico-romantică prelungindu-se astfel până în a doua jumătate a secolului nostru, modificările făcute de el în structură fiind de natura continuităţii neacademice, integratoare, creaţia sa simfonică constituindu-se ca un autentic document sonor de epocă, atât din punct de vedere al evenimentelor sonore, cât şi din punct de vedere al evenimentelor social-politice”[1].

Simfonia întâi în *fa* minor, op. 10 a fost compusă între anii 1924-1925 şi este alcătuită din patru părţi: I – *Allegretto. Allegro non troppo*, II – *Allegro*, III – *Lento* şi IV – *Lento. Allegro molto.* Prima audiţie a avut loc pe 12 mai 1926, la Leningrad cu Filarmonica de Stat, dirijor Nikolai Malko. Este lucrarea cu care Şostakovici, la vârsta de 19 ani, a absolvit Conservatorul. El mai compusese în perioada anterioară piese pentru orchestră[2], dar niciuna nu se ridicase la asemenea nivel tehnic şi artistic. Se dezvăluie treptat o lume plină de dinamism, de vervă, melodiile sunt expresive. Uneori, descoperim tendinţa spre angoasă sau accente hotărâte ale unui marş energic (partea I, *Allegretto. Allegro non troppo*), alteori, ironia şi *spiritul scăpărător* (partea a II-a, *Allegro*) se îmbină cu lirismul şi emoţia copleşitoare (partea a III-a, *Lento*) sau cu sentimentul tragic rezultat al unor idei muzicale puternic contrastante (partea a IV-a, *Lento. Allegro molto*).

„Este o lucrare minunată, care, chiar dacă a fost scrisă în tinereţe, va rămâne în memoria tuturor celor îndrăgostiţi de muzică.”[3]

Exprimarea muzicală are limpezime camerală şi pune în faţa publicului reprezentarea ideilor noului clasicism de expresie romantică. Muzica dovedeşte trăirea vie, dramatismul e progresiv, iar forma este ciclică. Ea mijloceşte multiple întrepătrunderi stilistice, posedă un caracter de unicitate prin faptul că însumează modalităţile situate între genul *divertimento* cu profil cameral şi genul simfoniei tragice. Lanţul derivaţiilor motivice arată, de asemenea, o creştere de la simplu la complex. Un astfel de sens poate fi observat şi în planul modulaţiilor, ale căror valuri se fac tot mai mari în emoţionanta elegie din partea a III-a, *Lento*, ca şi în planul polifoniei şi al dinamicii simfonice. Creaţie de excepţie în timpul ei prin soluţia finală, este o prelungire a epocii clasico-romantice.

„Această capodoperă este atât de nouă, în pofida ţinutei neoromantice implicite, încât ea devine unitatea de referinţă a unui sistem de simfonii cu registre nuanţate… piatra de temelie a unui simfonism care va făuri în felul lui istorie”[4].

---

[1] Vasile Iliuţ, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1998, p. 64.
[2] *Scherzo pentru orchestră op. 1* (1919), *Tema cu variaţiuni pentru orchestră op. 3* (1922), *Două fabule de Crîlov pentru voce şi orchestră op. 4* (1922), *Scherzo pentru orchestră op.7* (1923).
[3] Victor Iuzefovici, *David Oistrah*, Moscova, Editura Unională Compozitorul Sovietic, 1985, p. 208.

Simfonia a doua, *Octombrie,* în *Si* major, op. 14 a fost compusă în 1927 pentru cor mixt şi orchestră pe versurile lui Alexandr Bezâmenski. Reprezintă o „treaptă superioară în ascensiunea stilistică a compozitorului prin viziunea modernă a discursului muzical predominant polifonic, de factură liniară (foarte apropiat de eterofonie) şi prin noua tipologie arhitecturală impusă de textul poetic”[5]. Este alcătuită într-o singură parte şi are cor mixt în final. Prima audiţie a avut loc pe 6 noiembrie 1927, la Leningrad, cu Filarmonica de Stat, dirijor Nikolai Malko.

Simfonia se transformă în *suită-poem*, apropiindu-se de *cantată* şi *oratoriu*. Este o succesiune de secvenţe alăturate astfel încât să dea impresia de monobloc. Tipologia clasico-romantică e părăsită în favoarea genului programatic. Discursul muzical este predominant polifonic.

Comandată de guvern pentru cea de-a zecea aniversare a Revoluţiei din Octombrie, această simfonie a fost începutul unei cariere stranii de compozitor oficial, în care a alternat între consacrări şi căderi. N. Malko, dirijorul premierei la 6 noiembrie 1927 spune despre versuri cam acelaşi lucru, „lui Şostakovici nu-i plac versurile şi râde pur şi simplu de ele”[6].

Într-o scrisoare datată 21 decembrie 1925, tânărul Şostakovici îi mărturiseşte Taniei Glivenko, prietena sa, că a început lucrul la a doua simfonie: „...o voi termina în 1926. Poate va fi interpretată”, iar mai târziu (21 martie 1927), îi scrie: „despre muzica pentru a zecea aniversare a Revoluţiei din Octombrie am deja câteva idei. În sfârşit m-am decis să introduc zgomote de fabrică armonizate pe fiecare acord”. Această dorinţă s-a concretizat, iar partitura cuprinde un fragment în care a introdus zgomotul dintr-o fabrică, dar a notat că acesta poate fi realizat de cornul francez, trompetă şi trombon, care să cânte la *unison*.

Lucra destul de greu şi trecea des prin stări depresive. Avea de respectat un termen şi acest fapt îi inducea o stare permanentă de nelinişte. Îl nemulţumea faptul că nu reuşea să o cânte şi să-i placă ceea ce auzea. A încercat, mai apoi, cu mama sa şi un prieten şi s-a declarat, în sfârşit, mulţumit.

Simfonia a treia, *Întâi Mai*, în *Mi* bemol major, op. 20, compusă în 1929 pentru orchestră şi cor mixt. Versurile îi aparţin lui Semion Kirsanov.

Prima audiţie a avut loc pe 6 noiembrie 1931, la Leningrad, cu Orchestra Filarmonică, dirijor Aleksandr Gauk.

Datorită schimbărilor operate de compozitor, simfonia se transformă, depărtându-se de sensul tradiţional, de tipologia clasică sau romantică. Ea se apropie de oratoriu şi cantată datorită alăturării cor-orchestră şi se transformă în *suită-poem*, ca şi *Simfonia a doua*.

---

[4] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică romantică-modernă, 1880-1930*, vol. III, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1971, pp. 66-67.
[5] Vasile Iliuţ, *op. cit.*, p. 64.
[6] Marina Sabinina, *Şostakovici simfonist*, Moscova, Editura Muzîca, 1980, p. 60.

„Compozitorul începe să se elibereze de aşa zisele tentaţii constructiviste, în favoarea unei mai pronunţate accesibilităţi, prin simplificarea scriiturii, prin limpezirea expresiei şi claritate armonică”[7].

Cântarea corală fondată pe text poetic (din secţiunea finală) reclama soluţii potrivite genului programatic. „Muzica simfonică a anilor 1925-1930 se află în ajunul unor limpeziri esenţiale care nu exclud, ci implică situaţii paradoxale, conturarea unor tendinţe contrare, stabilirea şi infirmarea unor canoane, integrări ale vechiului în nou… Fenomenele de revenire coexistă cu cele de depăşire a lucrului dat, de anticipare a viitorului prin surclasarea imediatului… Muzica tinde spre o nouă clasicitate tocmai prin intermediul unor erupţii romantice. Fuga de ermetism implică adesea complicarea trecătoare a scriiturii muzicale, însă finalitatea ei se desemnează cu claritate”[8].

Se ştie că Şostakovici nu era foarte mulţumit de calităţile primelor sale simfonii pe care le considera *de şcoală*, simple exerciţii sau experimente de tinereţe. Mai mult chiar, o mărturie a fiului său dovedeşte veridicitatea acestei afirmaţii. „Odată, când am dorit să dirijez *Simfonia a treia*, el [tatăl său] s-a uitat la mine şi mi-a zis: Nu ai putea să dirijezi altceva?”[9].

Simfonia a patra, în *do* minor, op. 43 a fost compusă între anii 1935-1936 şi este alcătuită din trei părţi: partea I, *Allegretto poco moderato*; partea a II-a, *Moderato con moto*; partea a III-a, *Largo*. *Allegretto*.

Prima audiţie a avut loc pe 30 decembrie 1961, la Moscova, cu Orchestra Filarmonică, dirijor Kiril Kondraşin.

Această lucrare îl reprezintă pe de-a întregul pe Dmitri Şostakovici. Cu ea începe noua etapă a dezvoltării simfonismului. Aproape toată opera simfonică a compozitorului, şi mai cu seamă cea târzie, poate fi raportată la această creaţie, prin care el revine la problematica simfoniei integral instrumentale, absolute.

„Este un document al timpului, care grăieşte despre tensiunea acelei vremi şi lumi ca puţine altele, reflectând la propriu angajarea umanist-filosofică a muzicianului, crezul şi neliniştea lui. Toate gesturile prin care arta lui Şostakovici este de neconfundat, de ordin tematic, armonic, ritmic, agogic, contrapunctic, orchestral-imagistic şi dramaturgic sunt prezente în această muzică desfăşurată în suprafeţe parcă fără de limite”[10].

Cu această creaţie ne întoarcem către simfonismul pur. Părţile componente, construite magistral, realizează o arhitectonică amplă (durata: aproximativ o oră).

---

[7] Vasile Iliuţ, *op. cit.*, p. 65.
[8] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă şi contemporană, 1930-1950*, vol. IV, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1976, p. 318.
[9] John-Michael Albert, *Notes by Maxim*, DSCH Journal No. 4, 1990.
[10] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă şi contemporană, 1930-1950*, vol. IV, *op. cit.*, p. 68.

Cele trei mișcări cu forme multiple sunt cuprinse în marea formă-bloc. Pe parcursul lucrării, același material primește sensuri și energii noi. Dezvoltarea eliptică permite ruperi și reveniri în orice loc, astfel încât procesul sonor are caracter ciclic, reprezentând o arhitectonică simfonică deschisă. Compozitorul apelează la tehnica colajului: parodia, mica bravadă, comicul persiflant, tragi-comicul, meditația solitară. Este o oscilație continuă între real și fantastic. Se împletesc secțiuni lirice cu reflexivitatea nostalgică și grotescul.

Simfonia creează impresia unor suite de variațiuni în permanentă resubstanțializare, în care recitativele la *unison* – în prima parte – răsfirările polifonice, coralele incisive și avalanșele simfonice în gen *fugato* sau de *marș*, reprezintă episoade variaționale ale unei dramaturgii supraordonatoare.

Această lucrare evidențiază un stadiu superior de maturizare a stilului compozitorului, cristalizarea unei noi concepții simfonice, înrudite cu travaliul tematic beethovenian, dar dezvoltată în spiritul tradiției rusești clasico-romantice[11].

După ce simfonia a fost terminată au început repetițiile. Într-o zi, în urma unei vizite a secretarului Uniunii Compozitorilor V. E. Iokhelson, însoțit de o altă persoană importantă din partid, directorul Filarmonicii I. M. Renzin l-a chemat pe Șostakovici în biroul lui, iar acesta a acceptat sugestia ce i s-a făcut: simfonia trebuia să fie retrasă[12].

„Multă lume crede că m-am întors la viață după *Simfonia a patra*. Nu, abia după a cincea. În cele din urmă, trebuie să le vorbești oamenilor. E greu, dar trebuie să respiri. Iată de ce eu consider anii de război ca fiind productivi pentru artă. Nu peste tot e la fel. În alte țări, probabil că războiul bruiază artele, dar în Rusia, din motive tragice, a avut loc o înflorire a acestora”[13].

Simfonia a cincea, în *re* minor, op. 47 a fost compusă în anul 1937 și este alcătuită din patru mișcări: partea I, *Moderato*; partea a II-a, *Allegretto*; partea a III-a, *Largo*; partea a IV-a, *Allegro non troppo*.

Prima audiție a avut loc pe 21 noiembrie 1937, la Leningrad, cu Orchestra Filarmonică, dirijor Evgheni Mravinski.

Este una dintre marile sale creații simfonice, prima din seria simfoniilor drame, cu intensă încărcătură psihologică și esență filozofică. Datorită calităților sale, ea face parte dintr-o serie a valorilor de circulație mondială, alături de care stau creații ale lui J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler, P. I. Ceaikovski, A. P. Borodin, A. Skriabin.

---

[11] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă și contemporană, 1930-1950*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 68-69.
[12] John-Michael Albert, *Notes by Maxim*, DSCH Journal No. 4, XVIII-XXI, 1990.
[13] Solomon Volkov, *Testimony. The memoirs of Dmitri Șostakovici*, New York, Harper & Row Publishers Inc., 2000, p. 136.

Şostakovici îşi concepe simfonia ca pe o dramă simfonică aflată în afara influenţelor cuvântului, a substanţei literare, dar atribuindu-i semnificaţii filozofice, ce se relevă prin antinomia condiţiei umane: existenţă-nonexistenţă.

Partea I conţine teme-personaj, materialul prelucrat aici are putere de penetrare şi în cele următoare. Partea a II-a conţine ritmuri de dans şi o expresie ironică, sarcastică, iar a III-a mişcare e o meditaţie liniştită despre marile teme ale umanităţii (una dintre cele mai frumoase pagini simfonice şostakoviciene). Finalul e puternic contrastant prin dinamică, forţă sonoră, caracter optimist, luminos şi prezintă similitudini cu simfonismul lui Gustav Mahler şi Paul Hindemith.

Creaţia aceasta se impune ca un model al genului, modernitatea ei derivând din arta întrebuinţării polifoniei melodice.

Lucrarea se transformă în simfonie dramatică şi apoi eroico-epică, devine o epopee orchestrală. Şostakovici învinge rezistenţa formei simfonice cu trasee ciclice, fără a se închista în scheme şi intră în rândul constructorilor de nou în muzică.

Ţesătura simfonică are transparenţă cameralã, stilul orchestral e de neconfundat „prin punerea în valoare a unei polifonii melodice de pregnantă elementaritate, care asigură expansiunea lentă, dar larg cuprinzătoare a motivelor şi temelor conducătoare în unitatea întregului... Şostakovici sondează şi reflectă condiţia umană, trăirea şi aspiraţia omului aflat în vâltoarea pasiunilor şi întrebărilor vitale”[14].

Despre ceea ce reprezenta pentru poporul său *Simfonia a cincea*, Mstislav Rostropovici spune: „Şostakovici a arătat ca într-o oglindă tot ce ni s-a întâmplat. De aceea este atât de apropiat de inima fiecărui cetăţean rus... Pentru idioţi, muzica pare foarte abstractă. Aşa erau şi membrii guvernului nostru: complet idioţi. Dar dacă înţelegi ce a fost viaţa noastră sub ideologia comunistă, abstractul lui Şostakovici începe să devină foarte actual”[15].

Cu toate acestea, Şostakovici găseşte de fiecare dată modalitatea de a ne surprinde: ori spune altceva decât ne-am aştepta, ori spune lucruri ştiute într-un mod inedit. În sprijinul acestei afirmaţii stă mărturisirea compozitorului către Boris Ceaikin: „Am terminat *Simfonia a cincea* în major şi fortissimo. Ar fi interesant să ştim cum ar fi fost dacă era în pianisimo şi în minor”[16].

Simfonia a VI-a, în *si* minor, op. 54 a fost compusă în anul 1939 şi este alcătuită din trei mişcări: partea I, *Largo*; partea a II-a, *Allegro*; partea a III-a, *Presto*. Prima audiţie a avut loc pe 5 noiembrie 1939, la Leningrad, cu Orchestra Filarmonică, dirijor Evgheni Mravinski.

Nu face parte din grupul simfoniilor foarte des cântate. Este deosebită ca şi caracter şi atrage atenţia prin arhitectura tripartită, simplitatea scriiturii, transparenţa sonorităţilor, înlănţuirile tonalo-

---

[14] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă şi contemporană, 1930-1950*, vol. IV, *op. cit.*, p. 91.
[15] Interviu de Mark Pappenheim, *BBC Music Magazine*, februarie 1995, pp. 16-20.
[16] Elisabeth Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, p. 127.

modale, expresia neoromantică. Diferite ca arhitectonică, cele trei părţi sunt unitare prin substanţă tematică, dinamică, şi colorit.

Centrul de greutate e partea întâi, lentă, „cea mai realizată parte a acestei *Simfonii cu două scherzo-uri*”[17].

Mişcarea principală este un poem epic, cu tonuri şi accente patetice, cu momente şi evoluţii răscolitoare, eruptive, constrânse într-un discurs polifonic cu valenţe arhaizante, ce se deapănă în matca unei forme de sonată liberă de natură contrapunctică. Partea întâi e neoromantică prin spiritualitatea muzicală dominată de meditaţia asupra condiţiei umane.

Părţile a doua şi a treia sunt neoclasice prin nevoia de „a spulbera suferinţa şi de a cânta dorinţa de participare la horele bucuriei”[18].

Scriitura polifonică este simplă. Limbajul este modal popular şi de sugestie medievală. Partea mediană, *Allegro*, are formă de *scherzo-rondo*, iar finalul, *Presto*, conţine în tema principală a formei de *rondo-sonată* o reducţie la ritm, astfel încât ritmul iambic va domina până la sfârşit. Încheierea este frenetică, într-un şir de cadenţe în *Si* major. Desfăşurarea simfonică burlescă se transformă într-o destăinuire pasională de intensitate romantică.

„O creaţie de totală excepţie, atât dramaturgiei compoziţionale aplicate în forme tradiţionale, dar particular corelate, cât şi din cauza problematicii muzicale cu trăsături unice, ieşite din comun”[19].

Simfonia a VII-a, *Leningrad*, în *Do* major, op. 60 a fost compusă în anul 1941 şi este alcătuită din patru părţi: I – *Allegretto*, II – *Moderato poco Allegretto*, III – *Adagio*, IV – *Allegro non troppo*. Poate fi considerată „lucrarea centrală a unui virtual sistem de compoziţii ce mai cuprinde *Simfoniile a V-a* şi *a VI-a* (care pregătesc dialectica evoluţiei) şi *Simfonia a VIII-a* (un epilog, o imensă concluzie)” şi este „simfonia de referinţă în istoria muzicii moderne”[20]. Prima audiţie a avut loc pe 5 martie 1942, la Kuibîşev, cu Orchestra Teatrului Mare a U.R.S.S., dirijor Samuil Samosud. A obţinut Premiul *Stalin* Clasa I.

Tema simfoniei a VII-a, dualismul război şi pace, este un simbol al rezistenţei împotriva nazismului, fiind dirijată în S.U.A. (1942) de Arturo Toscanini. Partea I este un tablou simfonic liric, descriptiv, vibrant, rusesc ca intonaţie, în care au loc secvenţe progresiv cumulative care pregătesc *episodul invaziei*. Părţile mediane aduc o muzică neconflictuală, preponderent descriptivă, cu teme aparent lineare, concepute ca melodii infinite, dar care conţin şi comasări dinamice sau creşteri progresive pe fondul unui ritm punctat, incisiv. Concluzia simfoniei stă sub semnul bipolarităţii tonale major-minor şi sfârşeşte triumfal în sfera de lumină a *Do* majorului.

---

[17] Berger, W. G. *Muzica simfonică modernă şi contemporană, 1930-1950*, vol. IV, *op. cit.*, p. 104.
[18] *Idem*.
[19] *Ibidem*, p. 103.
[20] *Ibidem*, p. 121.

Ideea de tetralogie simfonică se justifică sub aspect tematic şi compoziţional-dramatic. Şostakovici mărturiseşte: „Am scris *Simfonia a şaptea*, *Leningrad*, foarte repede. Nu puteam să n-o fac: războiul era peste tot... Am vrut să creez o imagine a ţării noastre în război, realizată prin muzică. M-am aşezat la pian şi am lucrat intens. Voiam să scriu despre vremurile acelea, despre contemporanii mei care nu-şi cruţau forţele, nici măcar viaţa, în numele Victoriei asupra inamicului... Războiul a adus multă jale şi alte noi distrugeri, dar n-am uitat nici teribilii ani antebelici. Aceasta este tema tuturor simfoniilor mele, începând cu a patra, inclusiv a şaptea şi a opta”[21].

Este simfonia de referinţă în istoria muzicii moderne.

În Anglia, 60000 de spectatori au venit să o asculte la Albert Hall, sub bagheta lui Sir Henry Joseph Wood. În Statele Unite – cei mai mari dirijori: Leopold Stokovski, Eugene Ormandy, Serge Kusevitki, Arthur Rozinski se întreceau pentru dreptul de a prezenta premiera senzaţionalei simfonii. Au scris scrisori şi au trimis telegrame Ambasadei Sovietice, ... prietenii şi impresarii încercau să obţină de la autorităţile sovietice drepturile de difuzare a primei audiţii pentru dirijorii *lor*, relatând, în acelaşi timp, informaţii compromiţătoare despre ceilalţi competitori. Arturo Toscanini a intrat în *luptă* mai târziu, dar beneficiind de puterea NBC-ului, a câştigat...

Copia partiturii a fost primită pe un microfilm trimis în Statele Unite cu un vapor militar. Premiera din 19 iulie 1942 a fost transmisă prin radio şi recepţionată de milioane de ascultători... În prima stagiune a fost interpretată de 62 de ori în Statele Unite[22].

Cu toate acestea, autorul nu a fost foarte mulţumit de interpretarea creaţiei sale. „Toscanini mi-a trimis o înregistrare cu *Simfonia a şaptea* şi, ascultând-o, m-am înfuriat foarte tare. Totul era greşit: spiritul, caracterul, tempourile. I-am scris o scrisoare, exprimându-mi punctele de vedere... Nu ştiu dacă a primit-o vreodată..., dar cred că nu, pentru că mult mai târziu am primit o scrisoare din America: fusesem ales în Societatea Toscanini. Probabil credeau că sunt un mare admirator al maestrului”[23]. Aşadar, pentru prima dată în istoria muzicii o simfonie a jucat un asemenea rol politic. Şostakovici nu era responsabil de asta. Chiar şi azi, renumele politic împiedică o evaluare obiectivă a meritelor ei muzicale.

Simfonia a VIII-a, în *do* minor, op. 65, a fost compusă în anul 1943 şi este alcătuită din cinci părţi: I – *Adagio. Allegro ma non troppo*, II – *Allegretto*, III – *Allegro ma non troppo*, IV – *Largo*, V – *Allegretto*. Reprezintă o „dramă simfonică psihologică de un intens tragism, fruct al unor îndelungate şi dureroase meditaţii asupra vieţii şi sensului ei uman”[24]. Prima audiţie a avut loc

---

[21] Solomon Volkov, *Testimony. The memoirs of Dmitri Şostakovici*, New York, Harper & Row Publishers Inc., 2000, p. 154.
[22] *Ibidem*, p. 35.
[23] *Ibidem*, p. 25.
[24] Vasile Iliuţ, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, *op. cit.*, p. 69.

pe 4 noiembrie 1943, la Moscova, cu Orchestra Filarmonică a U.R.S.S., dirijor Evgheni Mravinski şi i-a fost dedicată acestuia.

Este una dintre cele mai impresionante şi importante creaţii orchestrale moderne, o „capodoperă între capodopere… Este o simfonie tragică, arzător tragică în sensul cel mai pur al cuvântului. Dar poate fi apreciată şi ca o dramă simfonică totală, în mai multe acte, atât de puternică în muzica ei, încât cuvântul devine de prisos”[25].

Tipologic, urmează linia afirmată de Berlioz cu *Simfonia fantastică* şi este o replică la *Simfoniile a cincea* (prima parte), *a şasea* (prin limbaj) şi, mai ales, *a şaptea* (datorită părţilor a doua, a treia şi a cincea). Tehnicile de construcţie şi înrudirile de natură emoţională comune amintesc de alte lucrări ale aceluiaşi compozitor: *Cvintetul pentru pian* op. 30 şi *Trioul cu pian* op. 67.

Meditaţie asupra ororilor războiului şi expresie a dorinţei de a fi pace, dramă simfonică psihologică de un intens tragism. Simfonia se transformă în *simfonie-suită*. Este monotematică, polimelodică şi are o accentuată ţinută polifonică. Prima parte poate fi privită ca o simfonie în sine, poem tragic cu culminaţii dramatice intense, prolog pentru copleşitoarea mărturie umană din partea a patra. Partea a doua e un marş grotesc ce pregăteşte *toccata*. Urmează o *passacaglie* în 12 variaţiuni. Ultima parte realizează unificarea aspectelor tematice.

În 1943, *Simfonia a VIII-a* i-a iritat pe mai marii culturii, dar renumele mondial al lui Şostakovici şi, în particular, ramificaţiile politice ale *Simfoniei a şaptea*, au prevenit începerea unui atac. Mai târziu, în 1948, aproape toate lucrările lui Şostakovici au fost cenzurate, începând cu *Simfonia întâi*. Chiar cele care obţinuseră Premiul Stalin, au fost criticate, ceea ce constituia un fapt fără precedent. CBS a plătit guvernului sovietic zece mii de dolari pentru drepturile de primă difuzare[26].

Vorbind despre sursele de inspiraţie, Şostakovici mărturiseşte: „Războiul a adus noi necazuri şi distrugeri, dar eu nu pot uita teribilii ani dinainte de începerea lui. Iată la ce se referă toate simfoniile mele, începând cu a patra şi incluzându-le pe a şaptea şi a opta… Nu-mi place, în general, să vorbesc despre inspiraţie, poate avea o nuanţă de suspiciune. Dacă-mi amintesc bine, am vorbit o dată cu Stalin. Încercam să-i explic cum se desfăşoară procesul de compunere a muzicii, cu ce viteză. Am putut observa că el nu înţelegea… Nu am avut niciodată intenţia de a face analiza partiturii lucrărilor mele, măsură de măsură. Dacă v-aş spune că în *Simfonia a opta*, în partea a patra, a patra variaţie, între măsurile patru şi şase, tema e armonizată cu şapte acorduri minore descendente. Cui îi pasă? E necesar să dovedeşti că te pricepi la propria ta muncă?... Analiza compoziţiei trebuie lăsată muzicologilor… Eu am muzica mea şi-i las pe oameni să mă judece după

---

[25] Berger, W. G., *Muzica simfonică modernă şi contemporană, 1930-1950*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 123-124.
[26] Solomon Volkov, *Testimony. The memoirs of Dmitri Şostakovici*, *op. cit.*, p. 140.

ca. Nu am intenţia de a deschide comentarii sau de a spune cum, unde şi în ce împrejurări am fost udat de dulcele val al inspiraţiei"[27].

Simfonia a IX-a, în *Mi* bemol major, op. 70, a fost compusă în anul 1945 şi este alcătuită din cinci părţi: I – *Allegro*, II – *Moderato*, III – *Presto*, IV – *Largo*, V – *Allegretto*.

Prima audiţie a avut loc pe 3 noiembrie 1945, la Leningrad, cu Orchestra Filarmonică, dirijor Evgheni Mravinski.

Poate fi considerată un *intermezzo* între două grupuri de simfonii monumentale: V-VIII şi X-XIII. Este luminoasă, exuberantă, optimistă, cu caracter miniatural, cameral. Conţine ritmuri de dans şi stă sub semnul neoclasicismului.

Primele patru mişcări sunt scene fantastice, în care abundă temele populare ruse. Există teme secundare de nuanţă grotescă, ce au natură episodică.

Temele divagante ale celor trei *scherzouri* ale simfoniei pălesc în faţa gravităţii momentului evocator. Partea a patra e lentă şi cuprinde recitative incisive la *unison*, dar finalul e tumultuos, construit pe secvenţe concertant-dinamizate.

Şostakovici îşi aminteşte: „Încheiaserăm războiul victorioşi, nu conta cu ce preţ, lucrul cel mai important era că am câştigat. Imperiul se lărgea. Au comandat o simfonie, cerând să cuprindă patru instrumente de suflat, cor şi solişti, care să-l salute pe conducător. Totul pentru că Stalin găsea numărul ca fiind de bun augur: *Simfonia a noua*… Experţii i-au spus că ştiu să-mi fac treaba, aşa că a fost convins că lucrarea scrisă în cinstea sa va fi o piesă muzicală de calitate… Când a fost cântată, Stalin s-a înfuriat. A fost profund ofensat pentru că nu era cor, nici solişti, nici o apoteoză. Nu era nici măcar o dedicaţie prăpădită. Era doar muzică, pe care Stalin nu o înţelegea prea bine şi de care nu era mulţumit… Nu am putut să scriu o apoteoză pentru Stalin. Pur şi simplu, nu am putut"[28].

Şostakovici a realizat totuşi, după afirmaţia sa, portretul lui Stalin, dar după moartea acestuia (în *Simfonia a zecea*), iar în *Simfonia a douăsprezecea* (în 1961) se gândea la al lui Lenin[29].

Toate ziarele publicau scrisori ale muncitorilor care mulţumeau Partidului că i-a scăpat de tortura de a asculta simfoniile lui Şostakovici. Venind în întâmpinarea dorinţelor muncitorilor, cenzura a alcătuit o listă neagră care cuprindea simfoniile lui, acestea fiind scoase, astfel, din circulaţie.

Boris Asafiev[30], conducătorul învăţământului muzical a spus: „Ce a încercat Şostakovici să dovedească în *Simfonia a noua* atunci când a creat imaginea unui yankeu încrezător în noroc, în loc de victoriosul bărbat sovietic?... Iau *Simfonia a noua* ca pe o insultă personală!"[31].

---

[27] Solomon Volkov, *op. cit.*, pp. 197-198.
[28] *Ibidem*, p. 141.
[29] *Idem*.

Simfonia a X-a, în *mi* minor, op. 93 a fost compusă în anul 1953 şi este alcătuită din: partea I, *Allegro*; partea a II-a, *Moderato*; partea a III-a, *Presto*; partea a IV-a, *Allegretto*. Prima audiţie a avut loc pe 17 decembrie 1953, la Leningrad, cu Orchestra Filarmonică, dirijor Evgheni Mravinski.

Este un model al geniului, o capodoperă a autorului şi a muzicii universale. Ea nu-şi află o realizare pe măsura ei în cadrul muzicii contemporane. Se poate să întreacă, în noblețe şi grandoare, chiar simfoniile anterioare ale compozitorului. O creaţie clasică prin măreţia formei şi profunzimea conţinutului de expresie. Una dintre cele mai de seamă realizări de acest gen produsă de secolul XX, o capodoperă clasică, nerepetabilă şi neimitabilă.

Tipologic, începutul aparţine simfonismului epic, iar încheierea finalismului clasic prin seninătatea neumbrită şi voia bună.

Echilibrul construcţiei monumentale şi simetria perfectă a secţiunilor o încadrează în clasicism, Şostakovici fiind astfel, un clasic al muzicii moderne. El este „integrat în tradiţii”[32].

Forma pare construită dintr-o singură bucată.

În partea I dispar contrastele dintre secţiunile alăturate, ceea ce duce la legarea, sudarea perfectă a suprafeţelor succesive, iar izvorul melodic şi armonic este modalismul cromatic. Expresia muzicală se esenţializează prin simplificarea scriiturii orchestrale. Armonia este doar creionată, sugerată.

Partea a doua este dominată de conflicte, fără momente de răgaz, dar partea a treia realizează o adâncă meditaţie filozofică. Poate nu întâmplător, aici Şostakovici utilizează monograma sa muzicală[33].

În partea a patra, *Allegro,* se întrepătrund elementele tematice. Finalul reprezintă o voită integrare în viaţă, dovedind veritabila ştiinţă a gradării tensiunii emoţionale.

David Oistrah dirijază în 1967 prima audiţie a *Simfoniei a X-a* la Cleveland. A dirijat-o de mai multe ori şi nu înţelege de ce, deşi Şostakovici are multe creaţii importante, contemporanii lui se feresc a le interpreta.

Cei doi au discutat de multe ori despre detalii asupra interpretării şi chiar se păstrează o înregistrare audio[34].

Referindu-se la această simfonie, Şostakovici afirmă: „Am scris-o imediat după moartea lui Stalin şi nimeni nu a ghicit la cine mă referam. Era despre Stalin, despre perioada Stalin. Partea a

---

[30] Boris Vladimirovici Asafiev (1884-1949), muzicolog şi compozitor. Cel mai important reprezentant al gândirii muzicale ruseşti. Şostakovici nu l-a iertat niciodată pentru că, în 1948, i-a trecut numele pe lista compozitorilor formaliști. Vezi Solomon Volkov, *op. cit.*, pp. 41- 42.

[31] Solomon Volkov, *op. cit.*, p. 146.

[32] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică contemporană, 1950-1970*, vol. V, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1977, p. 72.

[33] DSCH (*D*, *E* flat, *C*, *B* – *re*, *Mi* bemol, *do*, si) *Cf.* Solomon Volkov, *op. cit.*, p. XXXVIII.

[34] Victor Iuzefovici, *David Oistrah*, Moscova, Editura Unională Compozitorul Sovietic, 1985, p. 221.

doua, scherzo, este, în linii mari, un portret muzical al lui Stalin. Desigur, sunt multe alte lucruri acolo, dar asta e baza"[35].

Simfonia a XI-a, *Anul 1905*, în *sol* minor, op. 103, a fost compusă în anul 1957 şi dedicată aniversării a 40 de ani de la Revoluţie. În anul 1958 a primit Premiul *Lenin*. Această lucrare este alcătuită din: partea I, *Adagio. Piaţa Palatului*; partea a II-a, *Allegro. 9 Ianuarie*; partea a III-a, *Adagio. Memorie eternă*; partea a IV-a, *Allegro non troppo. Tocsin*. Prima audiţie a avut loc pe 30 octombrie 1957, la Moscova, cu Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S., dirijor Natan Rahlin.

Compoziţie de excepţie, ce demonstrează o maximă unificare a substanţei tematice pe parcursul tuturor secţiunilor. E o creaţie declarat programatică.

Este precedată de un şir de compoziţii corale (*Zece poeme corale* pe versuri ale poeţilor revoluţionari din perioada 1905-1917) ale căror teme se vor transforma în nuclee pentru creaţii ulterioare. Melodica vocilor stratificate implică modificări ale armoniei modale, polifoniei şi structurii metro-ritmice.

Prima parte are rol de preludiu expozitiv, în cea de-a doua au loc culminaţii dinamice şi sonore copleşitoare, confruntarea forţelor şi episodul împuşcării mulţimii fiind urmate de o linişte apăsătoare. A treia parte e lentă, un marş funebru, iar muzica finalului e un marş revoluţionar. Sunt utilizate teme populare ruseşti, melodii revoluţionare din secolul al XIX-lea şi din 1905.

Şostakovici a fost profund impresionat de ceea ce înseamnă în general războiul pe care l-a asimilat ideii de rău: „Cred că multe lucruri se repetă în istoria Rusiei. Desigur, nu identic, trebuie să fie diferenţe… Oamenii gândesc şi acţionează la fel în multe cazuri. Este evident dacă îl studiezi pe Musorgski sau citeşti Război şi pace. Am dorit să demonstrez această recurenţă în *Simfonia a unsprezecea*. Am scris-o în 1957 şi temele sunt evident contemporane, chiar dacă se numeşte *1905*. Este vorba despre popor care a încetat să mai creadă pentru că se revărsase cupa cu venin"[36].

Simfonia a XII-a, *Anul 1917*, în *re* minor, op. 112, a fost compusă în anul 1961 şi este alcătuită din patru părţi, cântate fără pauze: partea I, *Moderato*. *Petrogradul revoluţionar*; partea a II-a, *Allegro*. *Adagio*. *Razlin*; partea a III-a, *Allegretto*. *Aurora*; partea a IV-a, *L'istesso tempo*. *Zorii omenirii*. A fost dedicată memoriei lui V. I. Lenin şi se evidenţiază prin pregnanţa şi sugestivitatea muzicii programatice, gândite şi redimensionate la scara liricului şi epicului de expresie neoromantică. Prima audiţie a avut loc pe 15 octombrie 1961, la Moscova, cu Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S., dirijor C. Ivanov.

„Liricul, dramaticul şi eroicul converg către esenţe epice"[37]. Se impune prin caracterul descriptiv, monumentalitatea şi amploarea primei părţi, gândite la dimensiunile unui poem.

---

[35] Solomon Volkov, *op. cit.*, p. 141.
[36] *Ibidem*, p. 8.
[37] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică contemporană, 1950-1970*, vol. V, *op. cit.*, p. 180.

A doua parte e o profundă meditaţie lirică, cea de-a treia are evident caracter evocator, iar ultima se detaşază prin optimism şi măreţia sentimentelor.

Liricul, eroicul şi dramaticul converg, simfonia evidenţiindu-se prin pregnanţa şi sugestivitatea muzicii programatice.

Vigoarea epică, măreţia semnificaţiilor, conţinutul poematic al simfoniilor *Anul 1905* şi *Anul 1917* determină factura lor de „drame muzicale populare, înscriindu-le în rândul celor mai de seamă realizări ale compozitorului"[38].

„Se spune că cel mai important eveniment din viaţa mea a fost marşul pe jos spre staţia Finlanda, în aprilie 1927, când Lenin a venit în Petrograd… Nu-mi amintesc nimic… Îmi amintesc, însă, mult mai clar, un alt incident. A avut loc în luna februarie a aceluiaşi an. Un cazac a ucis un băiat cu sabia. A fost terifiant. Am alergat acasă… Erau camioane peste tot în Petrograd, pline de soldaţi care trăgeau cu puşca. Nu l-am uitat pe acel băiat şi nu o voi face vreodată. Am încercat, de multe ori, să scriu muzică despre toate acestea. Când eram mic, am scris o piesă pentru pian, numită *Marş funebru în memoria victimelor Revoluţiei*. Apoi, a doua şi a douăsprezecea simfonie folosesc aceeaşi temă"[39].

Simfonia a XIII-a, în *si* bemol minor, op. 113, a fost compusă în anul 1962 pentru bas, cor de băşi şi orchestră. Versurile îi aparţin lui E. Evtuşenko. Este alcătuită din cinci părţi: partea I, *Allegro*. *Babi Iar*; partea a II-a, *Allegretto*. *Umor*; partea a III-a, *Adagio*. *La magazin*; partea a IV-a, *Largo*. *Temeri*; *partea a V-a*, *Allegretto*. *Cariera.* Prima audiţie a avut loc pe 18 decembrie 1962, la Moscova, cu Orchestra Filarmonică, Capela Corală a R.S.F.S.R. şi Corul Institutului *Gnesin*, solist V. Gromaţki, dirijor Kiril Kondraşin.

Se apropie de meditaţia filozofică profundă, concentrată, reprezentând o „deschidere asupra infinitului şi necunoscutului… Este în substanţa ei pur muzicală expresia unor teme, unor recitative şi polifonii coral-orchestrale de finalitate romantică"[40].

Este bazată pe cinci poeme ale lui Evtuşenko, dintre care unul, *Babi Iar*, evoca masacrarea evreilor de la Kiev, în 1943. Prin ea se atacă toate „calamităţile care se abătuseră asupra societăţii sovietice odată cu stalinismul: antisemitism, opresiune, angoasă cotidiană, arivism[41]. Deoarece Hruşciov nu a agreat subiectul[42], prima audiţie a avut loc într-o atmosferă sumbră. Deşi autorii textului literar şi al celui muzical erau stele de primă mărime ale culturii sovietice, oficialităţile guvernamentale nu au luat parte la premieră. După a doua reprezentare a fost retrasă şi reluată peste un an cu versurile modificate.

---

[38] Vasile Iliuţ, *op. cit.*, p. 72.
[39] Solomon Volkov, *op. cit.*, p. 7.
[40] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică contemporană, 1950-1970*, vol. V, *op. cit.*, p. 186.
[41] Harold Schonberg, *Vieţile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider, 1998, p. 518.
[42] Solomon Volkov, *op. cit.*, p. 181.

Conducătorii destinelor muzicii încercau să-i intimideze pe toţi cei implicaţi în interpretarea simfoniei, începând cu Evtuşenko şi Şostakovici. Au fost probleme cu solistul vocal care trebuia să fie un bas. Unul după altul, toţi cei care au acceptat rolul s-au dat bătuţi. Le era teamă de reputaţia lor, de a nu-şi pierde poziţia... De fiecare dată distrugeau prima audiţie, care devenea un adevărat dezastru.

Este un ciclu simfonic înrudit cu *simfonia-cantată*. Corul cântă la *unison*, iar partea solo pare un cântec vorbit.

Substanţa sa romantică e în contrast cu simfonia anterioară, clasică prin forma sa, echilibru şi claritate. Există planuri succesive sau concomitente generate de travaliul tematic. Dezvoltarea e ciclică şi se petrece la diferite niveluri: ritmic, melodic, armonic, polifonic, timbral.

Simfonia a XIV-a, op. 135, a fost compusă în anul 1969 pentru soprană, bas şi orchestră de cameră. Ea este alcătuită din 11 părţi: partea I, *Adagio*. *De profundis* (versuri Federico Garcia Lorca); partea a II-a, *Allegretto*. *Malaguena* (versuri Federico Garcia Lorca); partea a III-a, *Allegro molto*. *Lorelai* (versuri Guillaume Apollinaire); partea a IV-a, *Adagio*. *Sinucigaşul* (versuri Guillaume Apollinaire); partea a V-a, *Allegretto*. *De pază* (versuri Guillaume Apollinaire); partea a VI-a, *Adagio*. *Priveşte, doamnă!* (versuri Guillaume Apollinaire); partea a VII-a, *Adagio*. *În închisoarea Sante* (versuri Guillaume Apollinaire); partea a VIII-a, *Allegro*. *Răspunsul cazacilor zaporojeni către sultanul din Constantinopol* (versuri Guillaume Apollinaire); partea a IX-a, *Andante*. *O, Delvig, Delvig!* (versuri Wilhelm Karlovich Kuchelbecker); partea a X-a, *Largo*. *Moartea poetului* (versuri Rainer Maria Rilke); partea a XI-a, *Moderato*. *Încheiere* (versuri Rainer Maria Rilke).

Prima audiţie a avut loc pe 6 octombrie 1969, la Moscova, cu Orchestra de Cameră a Moscovei, solişti C. Vişnievskaia şi M. Reşetin, dirijor Rudolf Barşai. I-a fost dedicată lui Benjamin Britten.

Discursul muzical se brodează pe monodia vocală, prefaţată instrumental şi însoţită apoi de comentarii contrapunctice. Desfăşurarea muzicală pendulează între momentele lirice, reflexive, elegiace şi cele dramatic expansive, cumulative până la niveluri maxime. Au fost folosite forme muzicale dependente de structura textului poetic. Se evidenţiază faţă de toate celelalte creaţii simfonice prin faptul că semnificaţiile sunt cifrate într-un mod original. Toate poeziile folosite au ca element comun subiectul morţii. Muzica te învăluie într-o mantie greoaie a predestinării şi a condamnării.

Şostakovici realizează o sinteză a muzicii sale vocale şi instrumentale de cameră. Ca gen, această simfonie nu se desfăşoară prin gradarea conflictului de idei spre rezolvarea lui finală, ci prin îmbinarea colajelor şi montajul compoziţional. Sunt reluate novator elemente ale melodramei preclasice.

Orchestraţia e cameralã: 19 instrumente de coarde, 10 de percuţie şi douã voci solo (soprană şi bas). Limbajul muzical atonal e plin de disonanţe care sugerează supraîncărcare emoţională, culori întunecate şi relevă preocuparea insistentă pentru sentimentele sumbre legate de moarte.

„Am încercat să mă conving pe mine însumi că nu trebuie să-mi fie frică de moarte... Am scris mai multe lucrări care reflectă modul în care înţeleg eu acest subiect. Cea mai importantă este *Simfonia a paisprezecea*. Referitor la ea am sentimente speciale" (42). Uneori nu toţi cei ce ascultă muzica pot înţelege exact mesajul. De aceea Şostakovici apelează la cuvinte. Ele intervin acolo unde compozitorul simte nevoia unor relatări explicite. „Nu e o garanţie totală, dar textul face muzica mai accesibilă"[43].

Simfonia a XV-a, în *La* major, op. 141, a fost compusă în anul 1971 şi este alcătuită din: partea I, *Allegretto*; partea a II-a, *Adagio*; partea a III-a, *Allegretto*; partea a IV-a, *Adagio*.

Prima audiţie a avut loc pe 8 ianuarie 1972, la Moscova, cu Orchestra Mare Simfonică a Radio-Televiziunii U.R.S.S., dirijor Maxim Şostakovici.

După un drum de aproape cincizeci de ani ca simfonist, timp în care a experimentat diverse modalităţi de expresie, Şostakovici „descoperă o lume nouă dedusă din propriul său limbaj, reevaluat la scara noilor cuceriri ale semanticii contemporane"[44]. Nu mai este vorba despre o simfonie cu program, ci de una pur instrumentală, care se apropie, prin caracterul ei lirico-filozofic, de cea de-a doua perioadă de creaţie. Reprezintă sinteza procedeelor de limbaj şi a elementelor de stil şostakoviciene.

Partitura a avut în vedere orchestra standard (numeric vorbind) pentru instrumentele de coarde şi cele de suflat, dar conţine un grup numeros de instrumente de percuţie: 14. Ele nu sunt folosite din când în când, ci sunt parte a demersului muzical.

Partea I este o mică simfonie a jucăriilor, un *scherzo* fantastic. În partea a doua totul se schimbă, devenind maiestuos, dramatic, chiar funebru, pentru ca partea a treia, dinamică şi spirituală, (un *scherzo* în stil *fugato*) să pregătească finalul (o construcţie tripartită lentă).

Simfonia cuprinde citate stranii şi misterioase din *Wilhelm Tell* de Rossini şi *Walkiria* lui Wagner. Sentimentul predominant este acela de apăsare sumbră.

Compozitorul mărturiseşte: „aş fi dorit să scriu mai multă muzică pe teme cehoviene... Eu am o lucrare bazată pe motive din Cehov: *Simfonia a cincisprezecea*. Nu este o caricatură a *Călugărului negru*, ci o variaţiune pe această temă"[45].

Ultimile pagini sunt de o deosebită frumuseţe melodică, lăsându-ne o senzaţie plăcută a perceperii naturii şi a simbolului său etern: renaşterea vieţii.

---

[43] Solomon Volkov, *op. cit.*, p. 184.
[44] Vasile Iliuţ, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, *op. cit.*, p. 73.
[45] Solomon Volkov, *op. cit.*, p. 225.

Aceste 15 simfonii sunt unul dintre motivele pentru care Dmitri Şostakovici este considerat unul din cei mai importanţi compozitori ai secolului XX. El s-a remarcat profesional în Uniunea Sovietică, bucurându-se, la început, de protecţia mareşalului Mihail Tuhacevski. Relaţia sa cu puterea a fost una complexă, dificilă, pendulatorie. A primit numeroase distincţii şi premii de stat şi a servit în Sovietul Suprem al Rusiei (1947-1962) şi al Uniunii Sovietice (din 1962 până la moartea sa). În 1960 a devenit membru al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

În acelaşi timp, trebuie amintit că unele dintre compoziţiile sale au fost interzise de puterea sovietică, din motive ideologice. A reuşit să trimită clandestin partituri în America, iar dirijorii din vest şi-au disputat atribuirea primelor audiţii. Publicul a apreciat arta sa novatoare, plină de sevă.

Totuşi, ecourile întrebărilor referitoare la inconsecvenţa ideilor politice cu care şi-a alimentat creaţiile s-au auzit pretutindeni, în ţara lui şi în străinătate.

În esenţa sa, sunetul muzical este generos, el fiind purtător de informaţii cu caracter general pe care ascultătorul le decodează, le particularizează în funcţie de nivelul şi specificul său cultural, starea psihică, dorinţă. Din înfrăţirea sa cu cuvântul rezultă un produs cultural mai bine conturat, introdus, deja, într-o categorie estetico-ideologică. Publicul nu mai are libertatea deplină de a-şi construi imagini, idei. El este condus până la capătul drumului. De acolo, se va descurca, dar nu se mai poate întoarce. Sunetul muzical e libertate de comunicare. Cuvântul este calea spre clarificare, alegere, evidenţă.

Iată cum utilizarea voit manipulatorie a cuvântului poate face deservicii muzicii.

BIBLIOGRAFIE

ALBERT, John-Michael – *Notes by Maxim*, DSCH Journal No. 4, 1990

BERGER, Wilhelm Georg – *Muzica simfonică romantică-modernă, 1880-1930*, vol. III, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1971

BERGER, Wilhelm Georg – *Muzica simfonică modernă şi contemporană, 1930-1950*, vol. IV, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1976

BERGER, Wilhelm Georg – *Muzica simfonică contemporană, 1950-1970*, vol. V, Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1977

ILIUŢ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1998

IUZEFOVICI, Victor – *David Oistrah*. Moscova, Editura Unională Compozitorul Sovietic, 1985

SABININA, Marina – *Şostakovici simfonist*, Moscova, Editura Muzîca, 1980

SCHONBERG, Harold – *Vieţile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider, 1998

VOLKOV, Solomon – *Testimony. The memoirs of Dmitri Şostakovici*, New York, Harper & Row Publishers Inc., 2000

UNELE ASPECTE ALE SIMETRIEI ÎN GÂNDIREA MUZICALĂ

Profesor univ. dr. **Daniela Cojocaru**
Universitatea *Ovidius*, Constanța

Abstract: In music, symmetry is an essential element in the construction of the sound discourse. Occurring at all levels, from the melodic-rhythmic cell up to the architecture of the whole musical piece, symmetry has been highlighted by the greatest thinkers (musicians, mathematicians, philosophers) since ancient times and it can be found in various forms in all musical compositions.

Keywords: music, symmetry, proportion, structure.

Simetria, acest concept matematic a preocupat marii gânditori încă din Antichitate. Relația dintre muzică și științele exacte a fost reliefată în scrierile unor învățați greci, precum Pytagora, Euclid, Platon, Aristotel, Aristoxenos din Tarent. Vitruviu Pollio este cel care a elaborat *De Arhitectura libri* – lucrare în care aduce în prim plan ideea asocierii muzicii cu arhitectura, deci cu geometria. Simetria vitruviană „constă în acordul de măsură dintre diversele elemente ale operei, precum şi dintre aceste elemente separate şi ansamblu”[1]. Privită prin prisma organizării morfologice și sintaxice, muzica din toate timpurile este bogată în exemple ce ilustrează prezența simetriei.

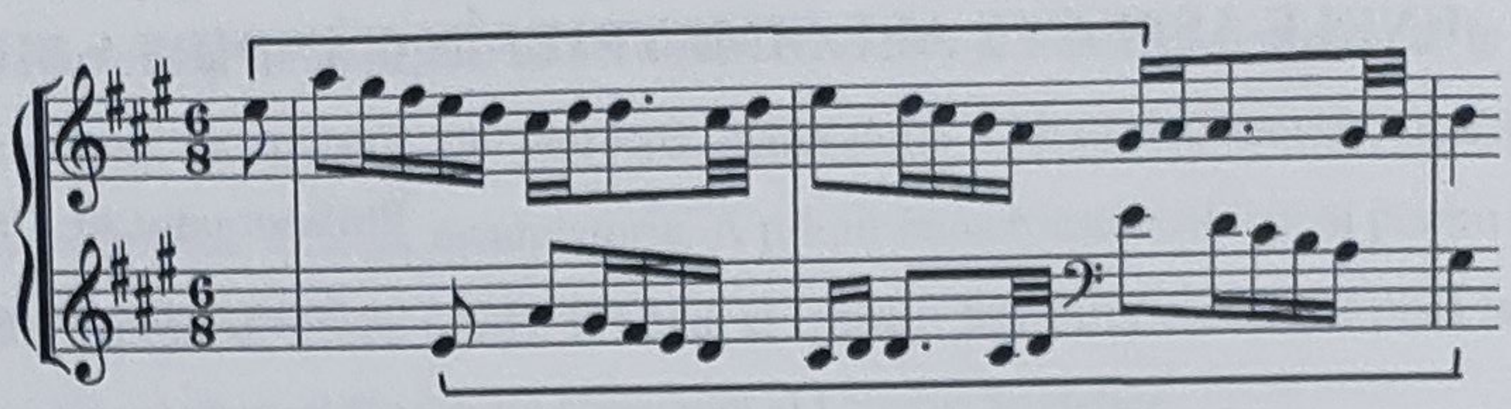
Ca formă superioară de cunoaştere, arta, în întreaga sa diversitate, reflectă realitatea înconjurătoare. Ideea de ritm este prezentă în natură, fiindu-i caracteristică periodicitatea elementelor sale componente (schimbările, impulsurile ce apar la intervale egale de timp)[2]. Ritmul artistic, implicit și cel muzical, reflectă evoluția în timp a elementelor de expresie specifice și succedarea organizată pe un plan superior – estetic, creator, emoțional[3]. În toate creațiile muzicale există un ritm ca factor organizator, coordonator al succesiunii sunetelor, care este pus în valoare prin integrarea sa în contextul melodic și armonic al lucrării respective. Duratele sunetelor și raporturile dintre acestea generează diferite formule ritmice de o foarte mare diversitate.

Prin aplicarea principiului de compoziție numit imitație (specific muzicii polifonice renascentiste și baroce, dar preluat de compozitori și în epocile următoare), o structură ritmico-melodică este repetată identic (imitație strictă) sau repetată cu mici variații ritmice sau melodice (imitație liberă). Imitația strictă generează un ritm simetric (ex. 1):

---

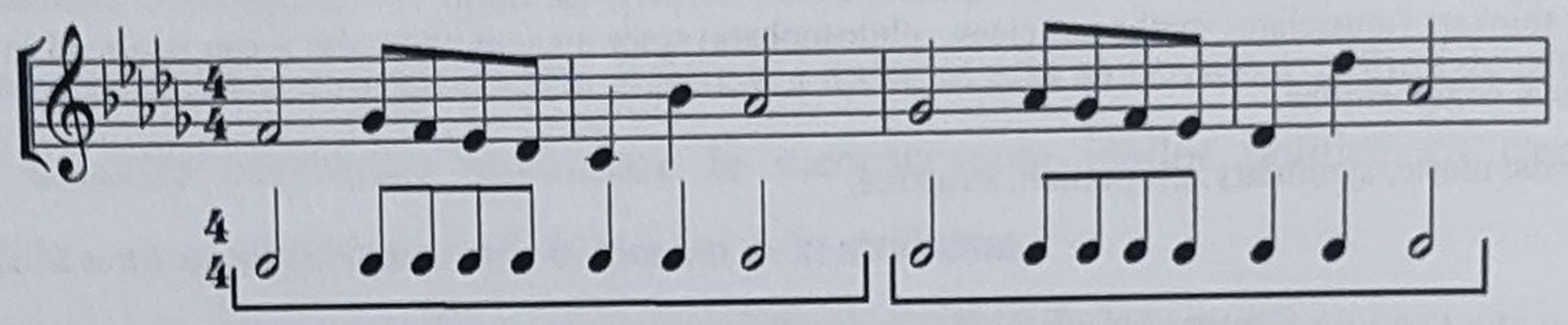
[1] Liana Alexandra, *Componistica muzicală – un inefabil demers între fantezie și rigoare*, Universitatea de Muzică din București, 1999, p. 6.
[2] Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 564.
[3] *Idem.*

Ex. 1 Johann Sebastian Bach, *Suita engleză nr. 1*, *Gigue* (m. 1-2)



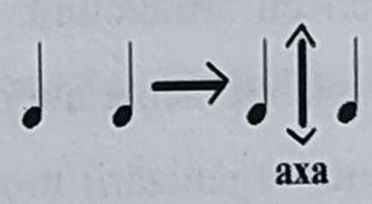
Simetria ritmică apare și în cazul în care intonația se schimbă, dar ritmul rămâne același.

Ex. 2 Frédéric Chopin, *Sonata op. 35*, partea a III-a (m. 1-4)



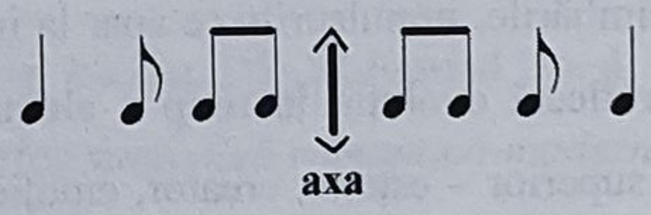
Pornind de la principiul simetriei în oglindă, în muzică sunt identificate și teoretizate ritmurile retrogradabile sau recurente – prin reproducerea inversă (de la dreapta la stânga) a formulei ritmice. Repetarea de durate egale este cea mai simplă simetrie în oglindă.

Ex. 3



Și repetarea unei formule alcatuită din durate inegale poate să determine un ritm retrogradabil.

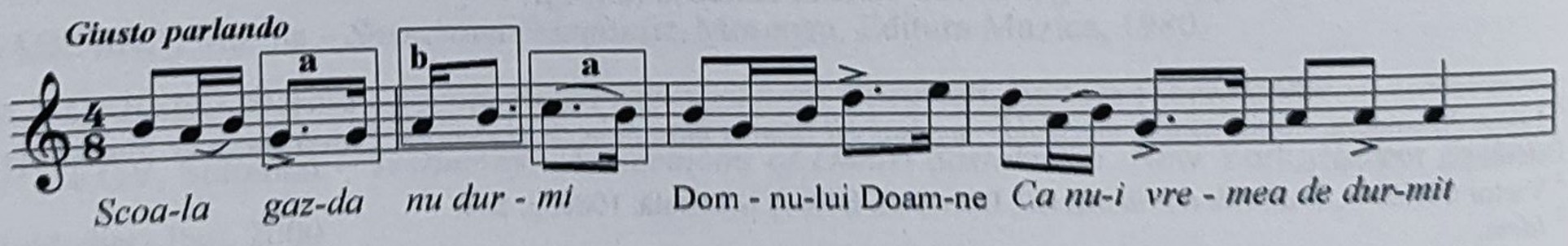
Ex. 4



Johann Sebastian Bach realizează în *Ofranda muzicală*, *Variațiunile Goldberg* şi *Arta fugii* o serie de lucrări polifonice (*canoane*) construite prin recurență, acestea fiind adevărate modele de măiestrie artistică.

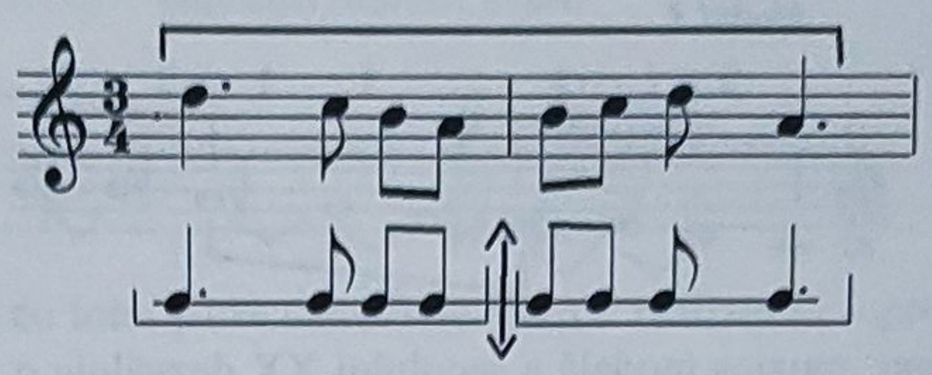
Şi folclorul muzical românesc este bogat în astfel de grupări ritmice simetrice retrogradabile.

Ex. 5 Nicolae Ursu, *Folclor muzical din Banat și Transilvania*, nr. 9, *Colindă* (m. 1-5)



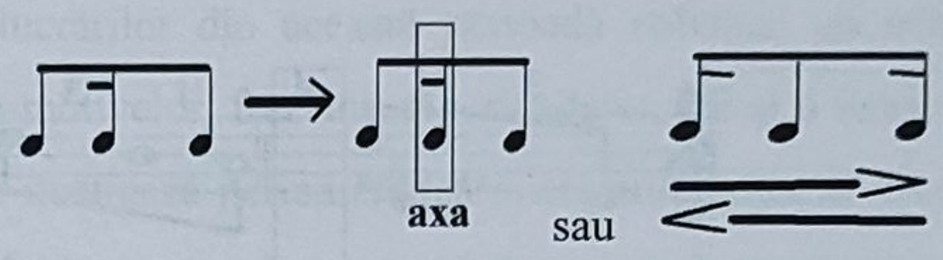
În lucrarea scrisă de Paul Constantinescu intitulată *Din cătănie – Trei caricaturi muzicale*, compozitorul foloseşte în prima parte un citat ce reprezintă linia melodică din *Doina recrutului*. Primele două măsuri ale acestei linii melodice sunt încă un exemplu de ritm simetric retrogradabil.

Ex. 6 Paul Constantinescu, *Din cătănie* (m. 1-2)



Pornind de la acelaşi principiu al simetriei în oglindă, există formule care pot fi citite din ambele sensuri fără să îşi schimbe structura, acestea fiind **ritmurile non-retrogradabile**, având o durată de sunet comună situată în centrul formulei – axa de simetrie.

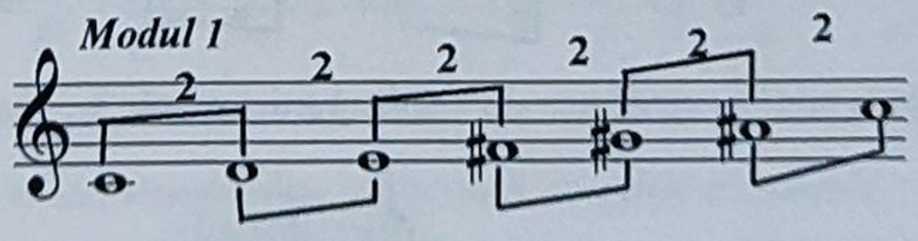
Ex. 7



Aceste structuri numite **palindromuri** pot fi identificate în muzică, atât ca organizare ritmică, cât şi în configuraţia unei structuri intonaţionale sau în unele arhitecturi sonore.

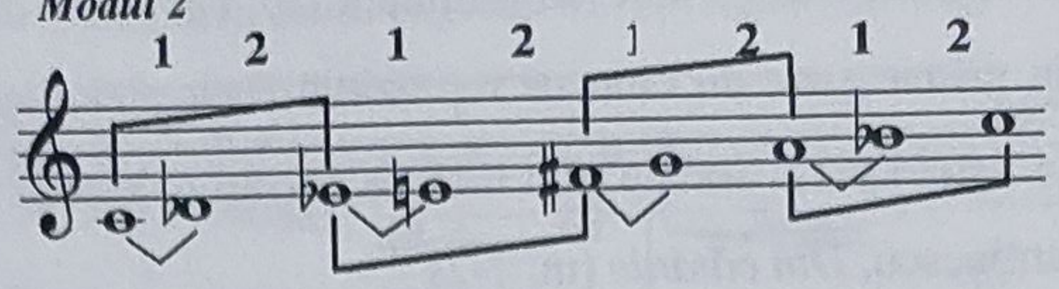
Din multitudinea de aspecte pe care le pot oferi sistemele de intonație, un exemplu edificator pentru structuri intonaționale simetrice este sistemul modal elaborat de Olivier Messiaen, format din structuri pe care le numește **moduri cu transpoziție limitată**, bazate pe sistemul cromatic temperat de 12 sunete. Aceste moduri sunt alcătuite din grupe simetrice ce se înlănțuie conjunct datorită ultimului sunet din grupă ce devine mereu primul în următoarea grupă. Fiind în total 7 moduri ale căror transpoziții sunt variabile de la un mod la altul, acestea sugerează atmosfera mai multor tonalități în același timp sau lasă impresia unei „*tonalități flotante*”[4]. Considerând intervalele unei octave perfecte egale între ele (sistem temperat) şi semitonul cea mai mică unitate, vom nota intervalele astfel: 0 = unisonul, 1 = semitonul, 2 = tonul (2 semitonuri), 3 = terţa mică (3 semitonuri), 4 = terţa mare (4 semitonuri) etc.

Ex. 8

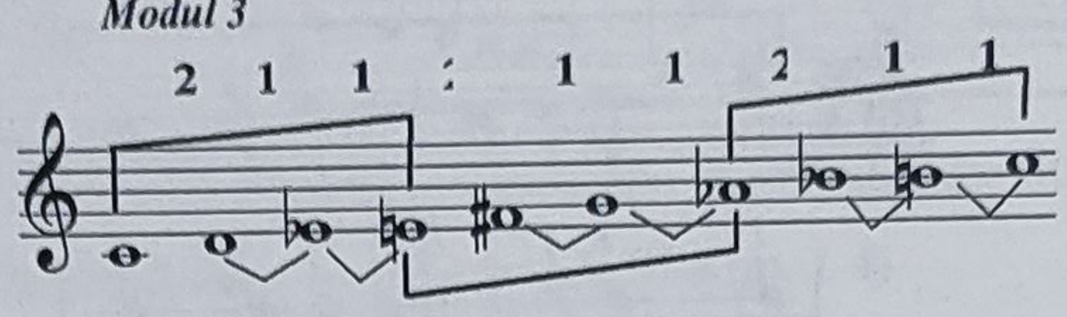


[4] Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, p. 275.

Modul 2

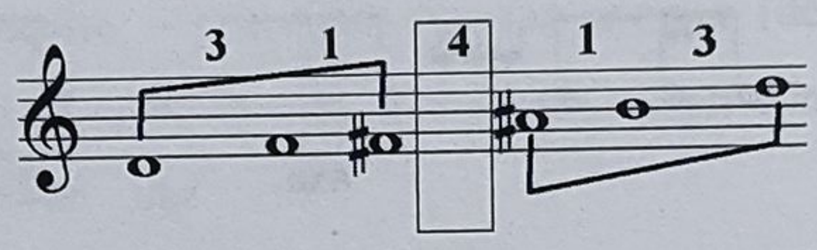


Modul 3



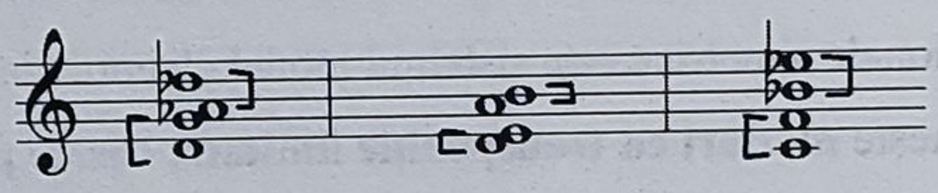
În acelaşi context, muzica modală a secolului XX dezvăluie o multitudine de aspecte legate de principiul simetriei, aceasta fiind considerată de Anatol Vieru „una din trăsăturile cele mai pregnante ale structurilor modale”[5]. După cum remarcă autorul, palindromul este deseori prezent în aceste structuri.

Ex. 9



Şi unele structuri acordice generate de sistemele modale de intonație pot fi, de asemenea, simetrice.

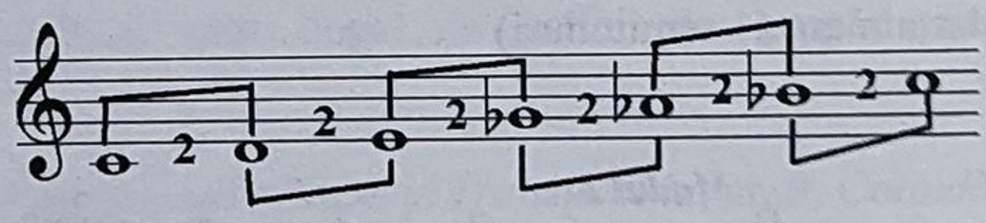
Ex. 10



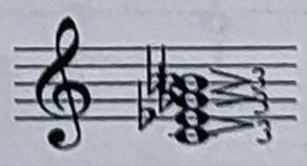
Menţionăm aici şi modalitatea prin care Béla Bartók reuşeşte să îşi creeze un stil de compoziţie cu totul original, concretizat în gândirea tonal-armonică, aplicând principiul simetriei. Compozitorul porneşte de la intervalele obţinute prin secţiunea de aur (2, 3, 5, 8), îmbinând cele două concepte prin „împărţirea în pasuri egale a totalului cromatic”[6] astfel:

Ex. 11

- 2 (secunda mare) – gama hexafonică: 2-2-2-2-2-2

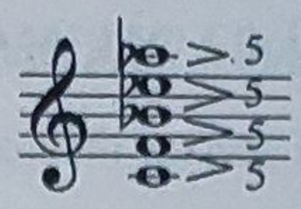


- 3 (terţa mică) – acorduri de septimă micşorată: 3-3-3

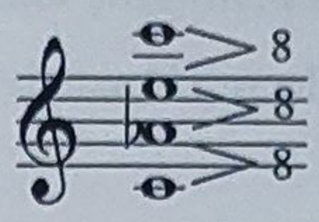


[5] Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, p. 125.
[6] Constantin Rîpă, *op. cit.*, p. 273.

- 5 (cvarta perfectă) – acorduri de cvartă: 5-5-5-5



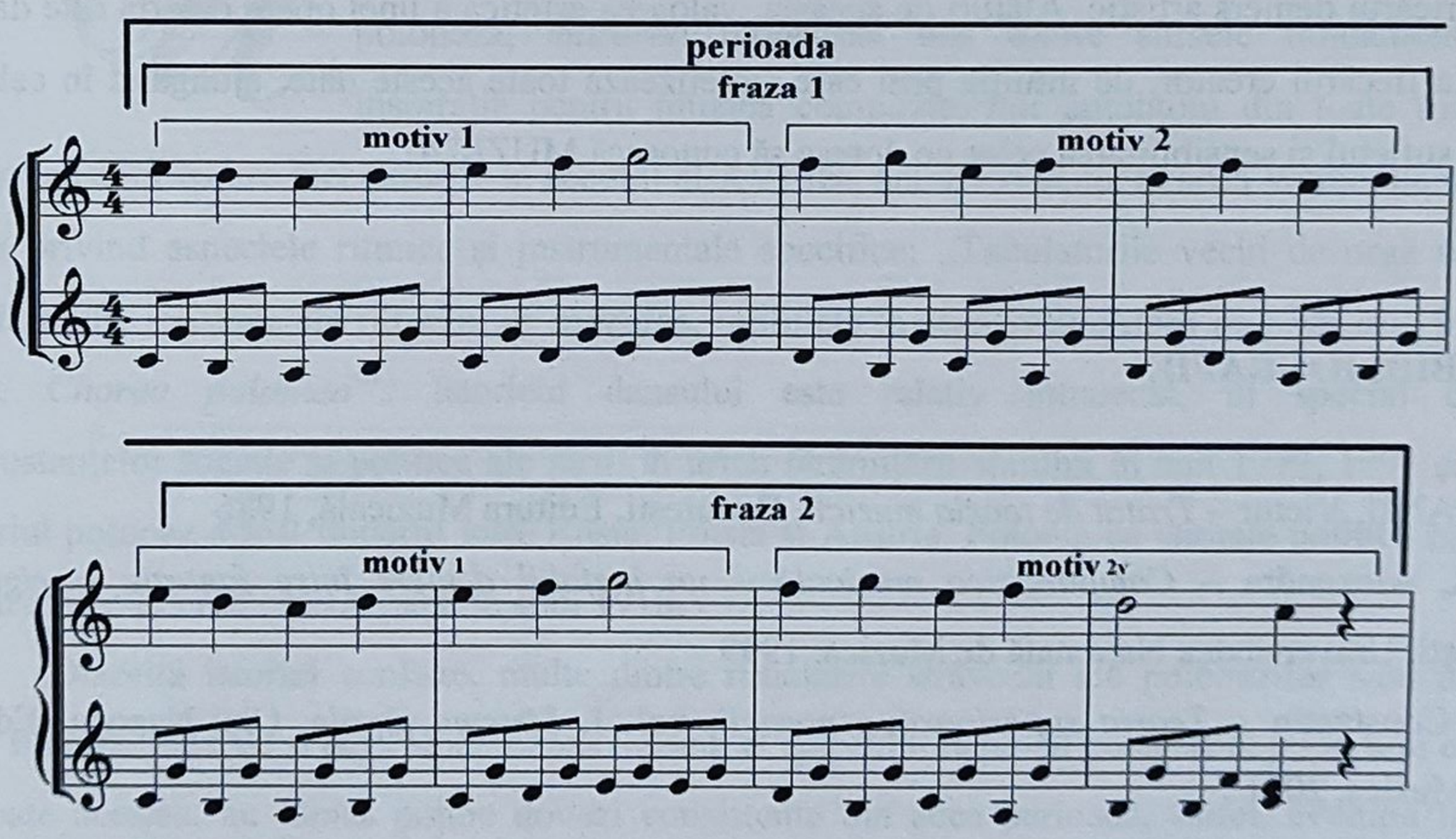
- 8 (sexta mică) – acorduri mărite: 8-8-8



În sistemul de creaţie cu totul particular, Béla Bartók realizează o profundă sinteză a unor legi deduse din practica muzicală populară, fiind un culegător şi cercetător de excepţie al folclorului din sud-estul Europei.

La nivelul concret al formelor muzicale putem vorbi de o serie de tipare ce au la bază simetria – ca mod de alternare a secţiunilor. Mai ales ca un atribut al Clasicismului muzical, simetria formelor conferă lucrărilor din această perioadă stilistică un echilibru specific, ce se manifestă atât în construcţia motivelor, frazelor, a perioadelor, cât şi a formelor mari (*lied*, *sonată*, *rondo*). Fragmentul următor ilustrează periodicitatea microstructurilor (a elementelor morfologice) ritmico-melodico-armonice într-o progresie geometrică cu raţia 2; motivele se succed la distanţă de 2 măsuri; frazele se succed la distanţă de 4 măsuri; perioadele se succed la distanţă de 8 măsuri.

Ex. 12 (m. 1-8)

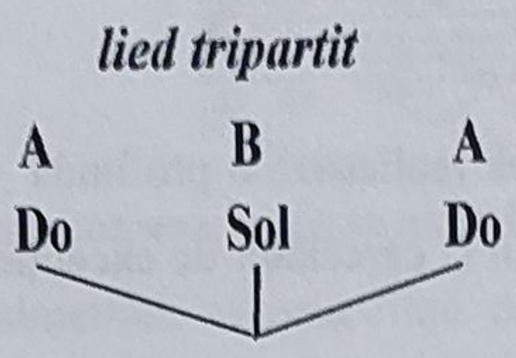


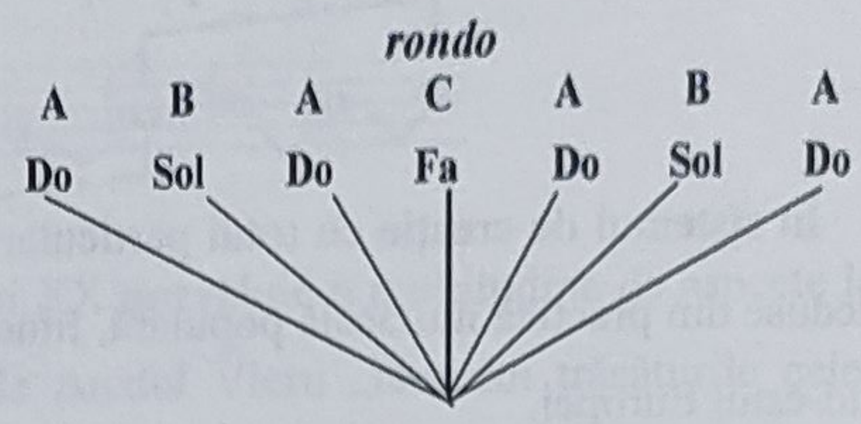
În ceea ce priveşte arhitectura unor macrostructuri ce definesc genurile muzicale, acestea prezintă, ca şi în cazul microstructurilor, „anumite simetrii interioare, care prin proiectarea lor continuă în timpul desfăşurării construcţiei de ansamblu, sugerează existenţa spiralei logaritmice”[7].

[7] Liana Alexandra, *op. cit.*, p. 116.

Prezentăm numai două dintre tiparele formale clasice care se încadrează în tipologia simetriei în oglindă: forma de *lied* tristrofic **A B A** (**A** – *Do* major, **B** – *Sol* major, **A** – *Do* major) şi forma de rondo **A B A C A B A**. În cazul acestor macrostructuri, simetria se constată şi la nivelul planului tonal.

Ex. 13





În muzica secolului XX constatăm o „deplasare a centrului de concentrare a intenţiei componistice de pe axa temporală pe axa spaţială a limbajului muzical”[8], ceea ce se reflectă în evoluţia „de la sonor la grafic”. În creaţia lui Anton Webern (1883-1945), „spaţializarea şi simetria cuprind mai profund gândirea compoziţională, prefigurând geometrizarea riguroasă a invenţiei sonore din ultimele lucrări”[9].

Prezenţa în muzică a elementelor cu care operează ştiinţele exacte, precum simetria şi toate legile care decurg din acest concept aplicat artei sunetelor îşi pun amprenta raţională, cea care dă logică oricărui demers artistic. Alături de aceasta, valoarea estetică a unei opere de artă este dată de inspiraţia fiecărui creator, de intuiţia prin care sintetizează toate aceste date, ajungând în cele din urmă la sufletul şi sensibilitatea celor ce doresc să cunoască MUZICA.

BIBLIOGRAFIE

GIULEANU, Victor – *Tratat de teoria muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986

LIANA, Alexandra – *Componistica muzicală – un inefabil demers între fantezie şi rigoare*, Bucureşti, Universitatea Naţională de Muzică, 1999

RÎPĂ, Constantin – *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001

VASILIU, Laura – *Articulaţia şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă*, Iaşi, Editura Artes, 2002

VIERU, Anatol – *Cartea modurilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1980

[8] Laura Vasiliu, *Articulaţia şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă*, Iaşi, Editura Artes, 2002, p. 85.
[9] *Ibidem*, p. 84.

MAZURCA ÎN CULTURA MUZICALĂ POLONEZĂ

Profesor drd. **Ina Cristea**
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Constantin Stanciu**
Universitatea Naţională de Muzică *George Enescu*, Iaşi

Abstract: The *mazurka*, a Polish national dance in triple meter, has been used for piano repertoire since the early 19th century, echoing Polish songs and dances and perfectly conveying the spirit and traditions of the nation that featured prominently in the early reception of Chopin's work. Mazurkas had been composed before Chopin by, among others, Maria Szymanowska, Karol Lipiński, Józef Elsner, Karol Kurpiński, Józef Krogulski, and Józef Damse. After Poland had ceased to exist as a state, their nationalistic dimension became a fundamental value. Originally a dance, the mazurka became a miniature composition for an audience. Mazurkas were mass-produced and they were stylized to varying degrees, reflecting different standards of artistic transcription. However, it was Chopin who transformed the mazurka, a popular dance form, into remarkable musical poems, admired in drawing rooms across Europe, where his mazurkas were commonly believed to convey the feeling of homesickness.

Keywords: *mazurka*, Polish, Chopin, Szymanowska, Lipiński, Elsner, Kurpiński, Krogulski, Damse.

1.1. Mazurca – definiţie şi caracteristici generale

Unul din cele mai importante genuri de dans din muzica tradiţională poloneză, *mazurca* reprezintă una dintre sursele fundamentale de inspiraţie pentru muzica compozitorilor autohtoni din toate timpurile. Istoria dansului îşi are începuturile în secolul al XVI-lea, surse existente la acea vreme menţionând detalii privind aspectele ritmice şi instrumentale specifice: „Tabulaturile vechi de orgă sau luth descriu multe ipostaze ale ritmului de mazurcă, intitulată la acea vreme *dans polonez* sau, în limba latină, *Chorea polonica*"[1]. Istoricul dansului este relativ întunecat, în special datorită circumstanţelor sociale şi politice ale ţării: în urma fărâmiţării statului în anii 1772, 1793 şi 1795, teritoriul polonez a fost împărţit între Rusia, Prusia şi Austria, Polonia ca entitate politică încetând să mai existe în mod efectiv până în anul 1918.

„Datorită istoriei confuze, multe dintre ritualurile străvechi ale polonezilor s-au pierdut, altele fiind conservate şi dezvoltate intens – semn al spiritului naţional puternic al poporului cucerit. Cu toate acestea, au rămas puţine dovezi consistente din acea perioadă, astfel, evoluţia istorică exactă a mazurcii, atât a dansului cât şi a muzicii, rămânând neclară"[2].

---

[1] Maja Trochimczyk, *Polish Dances: Mazurka*, Polish Music Center, University of Southern California. http://pmc.usc.edu/dance/mazur.html (accesat la 18.10.2016).
[2] Frank Williams Marks, *Form and the Mazurkas of Chopin*, Phd. Diss., University of Washington, 1970 *apud* Jennifer A. Maxwell, *Tracing a lineage of the mazurka genre: influences of Chopin and Szymanowski on Thomas Andès's Mazurkas for Piano op. 27*, PhD Thesis, Boston University, College of Fine Arts, 2014, p. 18.

Una dintre cele mai importante surse de informaţii asupra dansurilor şi cântecelor populare de pe teritoriul Poloniei este lucrarea monumentală realizată de Henryk Oskar Kolberg, compozitor şi etnomuzicolog polonez, contemporan cu Chopin. Opera sa conţine mai bine de 12000 piese muzicale şi alte genuri folclorice, unele dintre ele fiind utilizate şi de Chopin.

Dansul cu denumirea de *mazurcă* îşi are originea în cuvântul de origine poloneză *mazur*, ce se referă la locuitorii unei regiuni importante din Polonia, Mazovia. Cultura muzicală a regiunii deţine o diversitate semnificativă; Oskar Kolberg realiza în secolul al XIX-lea o divizare a Mazoviei în patru regiuni: *Polne* (câmp), *Lesne* (pădure), *Stare* (vechi) şi *Pruskie* (prusac)[3], însă datorită schimbărilor sociale şi de mediu, graniţele dintre tradiţiile acestor subregiuni nu au rămas distincte de-a lungul timpului. Cea mai bine definită zonă a rămas *Polne* Mazovia, ce deţine tradiţii proprii în ceea ce priveşte portul, artele decorative şi arhitectura.

Deşi a început ca dans popular ţărănesc, evoluţia mazurcii a marcat o trecere din zona rurală către alte sfere sociale şi geografice de pe teritoriul Poloniei. Mai mult decât atât, între anii 1830-1840, perioada în care Polonia şi-a pierdut independenţa, Augustus al II-lea, elector al Saxoniei şi rege al Poloniei în perioadele 1697-1704 şi 1710-1733 a introdus dansul în curţile nobiliare europene, inclusiv în saloanele şi sălile de bal ale Londrei şi Parisului, în Germania şi în Rusia, ca rezultat al împărţirii teritoriilor.

Muzicologul şi etnograful polonez Anna Czekanowska afirma într-unul din studiile sale: „Este interesant de observat faptul că, în cazul Poloniei, pierderea suveranităţii statale a coincis cu o perioadă de afirmare a spiritului naţional şi totodată cu naşterea unei conştiinţe naţionale în spaţiul european”[4]. Pentru polonezi a reprezentat o perioadă dificilă, în care păstrarea oricăror urme ale identităţii ca naţiune devenise un gest de supravieţuire, fapt realizat cu precădere prin intermediul muzicii instrumentale (textele aflându-se sub cenzură). Muzica populară a devenit simbolul patriei pierdute, adevărata moştenire a naţiei poloneze, astfel încât compunerea de mazurci reprezenta un imperativ patriotic.

În perioada timpurie a genului, mazurca era similară dansurilor germane tradiţionale – *Ländler*, *Nachtanz* şi *Bauermtanz* şi multe altor tipologii similare din Germania, Suedia şi alte ţări. Muzicologul Anne Swartz afirmă că „multe dintre trăsăturile stilistice evidenţiate în mazurcile populare poloneze, prezente şi în alte dansuri populare din aceeaşi perioadă, pot fi observate în exemplele muzicale din partiturile de lăută din ţările învecinate”[5].

---

[3] Stephen Downes, *Mazurka* în: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online*, p. 189-190 (accesat la 17.02.2013).

[4] Anna Czekanowska, *Polish Folk Music: Slavonic Heritage, Polish Tradition, Contemporary Trends*, Cambridge University Press, 2006, p. 2. *Cf.* https://books.google.ro (accesat la 8.01.2017)

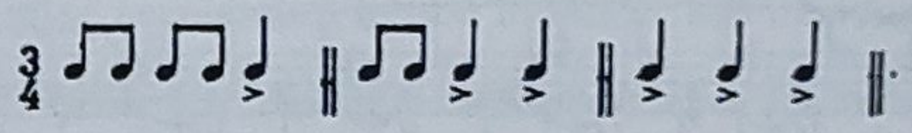
[5] Anne Swartz, *The Polish Folk Mazurka*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricar* 17 (1975): 252, *apud* Jennifer A. Maxwell, *Tracing a lineage of the mazurka genre: influences of Chopin and Szymanowski on Thomas Andès's Mazurkas for Piano op. 27*, *op. cit.*, p. 18.

Genul *mazurca* cuprinde în prezent trei forme distincte de dans, ce diferă prin caracter, tempo, ritm și accente, executate în general grupate într-un ciclu numit *okragly* (dans în cerc):

1. *mazur* este cea mai veche formă, cu caracter vioi, originar din Mazovia. Existența dansului este semnalată încă din secolul al XV-lea, considerat la acea vreme „cântec popular și colindă de Crăciun al locuitorilor Mazoviei. Câteva dintre aceste melodii au fost transcrise pentru orgă și tabulatura de lăută înainte de secolul al XVI-lea”[6] **[trad.n.]**. Deși dansul poartă denumirea regiunii de proveninețâ, *mazur*, el a fost adoptat în afara granițelor Poloniei într-o versiune incorectă semantic, *mazurka* (semnificând femeie din regiunea Mazowsze și nu un dans[7]).

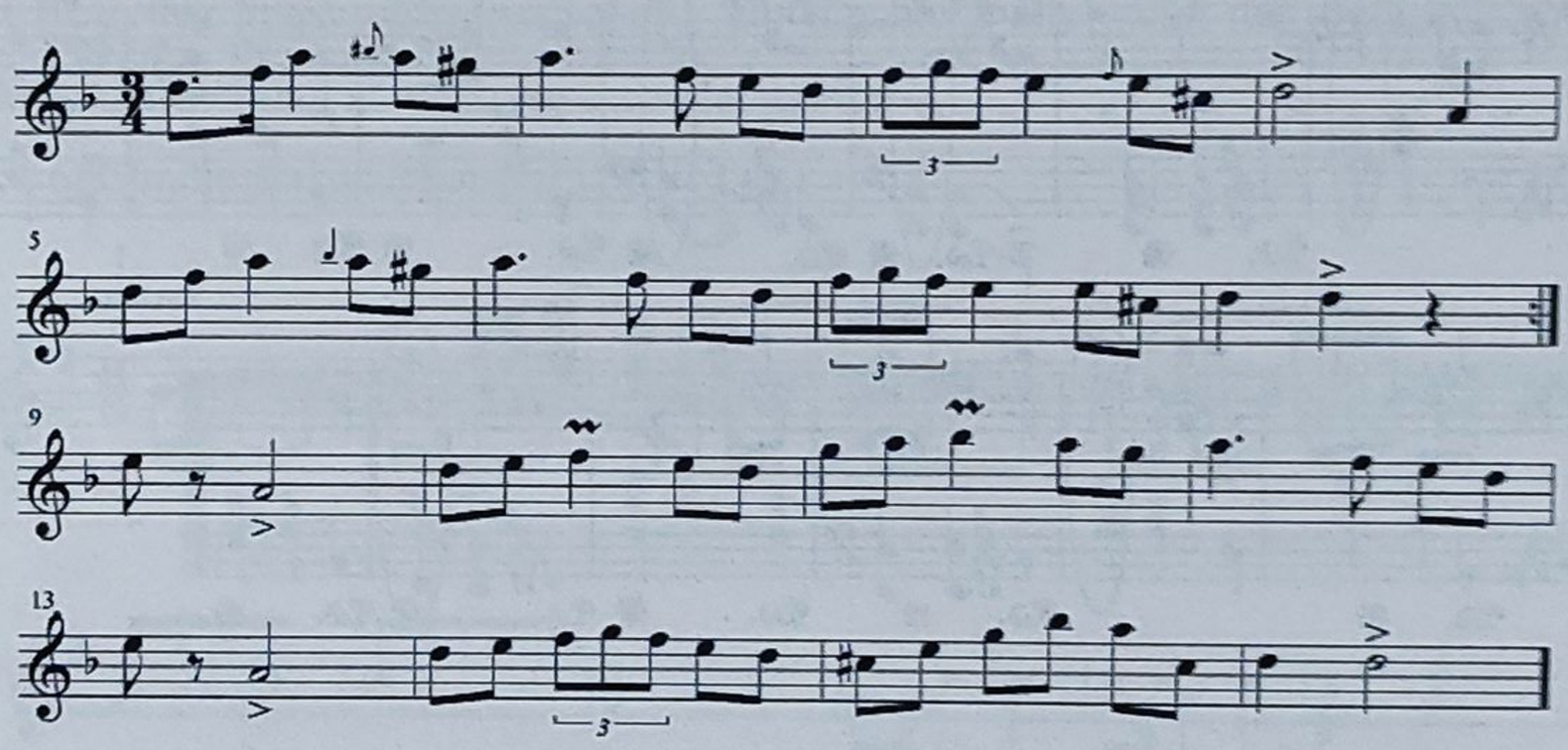
Dansul deține o structură ritmică diversă, în care se impun ritmul punctat și accentele neregulate, ce pot fi plasate pe oricare timp al măsurii, de cele mai multe ori pe timpii slabi.

Ex. 1



2. *kujawiak* este un dans lent, mai grațios decât cel anterior, provenind din districtul învecinat, Kujawy. Dansul este cel mai adesea compus într-o tonalitate minoră.

Ex. 2 *Kujawiak*[8]



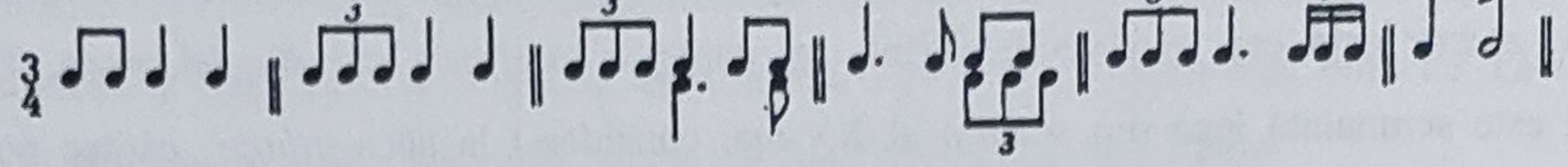
Principala caracteristică este expresia lirică, romantică, tiparul ritmic îmbrăcând diverse ipostaze. Tipologia frazei simetrice de patru măsuri se regăsește mai frecvent decât în *mazur*, iar execuția în *quasi-rubato* este însoțită de o cadență deschisă pe acordul dominantei, marcată agogic de o rărire de tip *ritardando*.

Dintre tipologiile ritmice ale dansului se impune următoarea structură[9]:

---

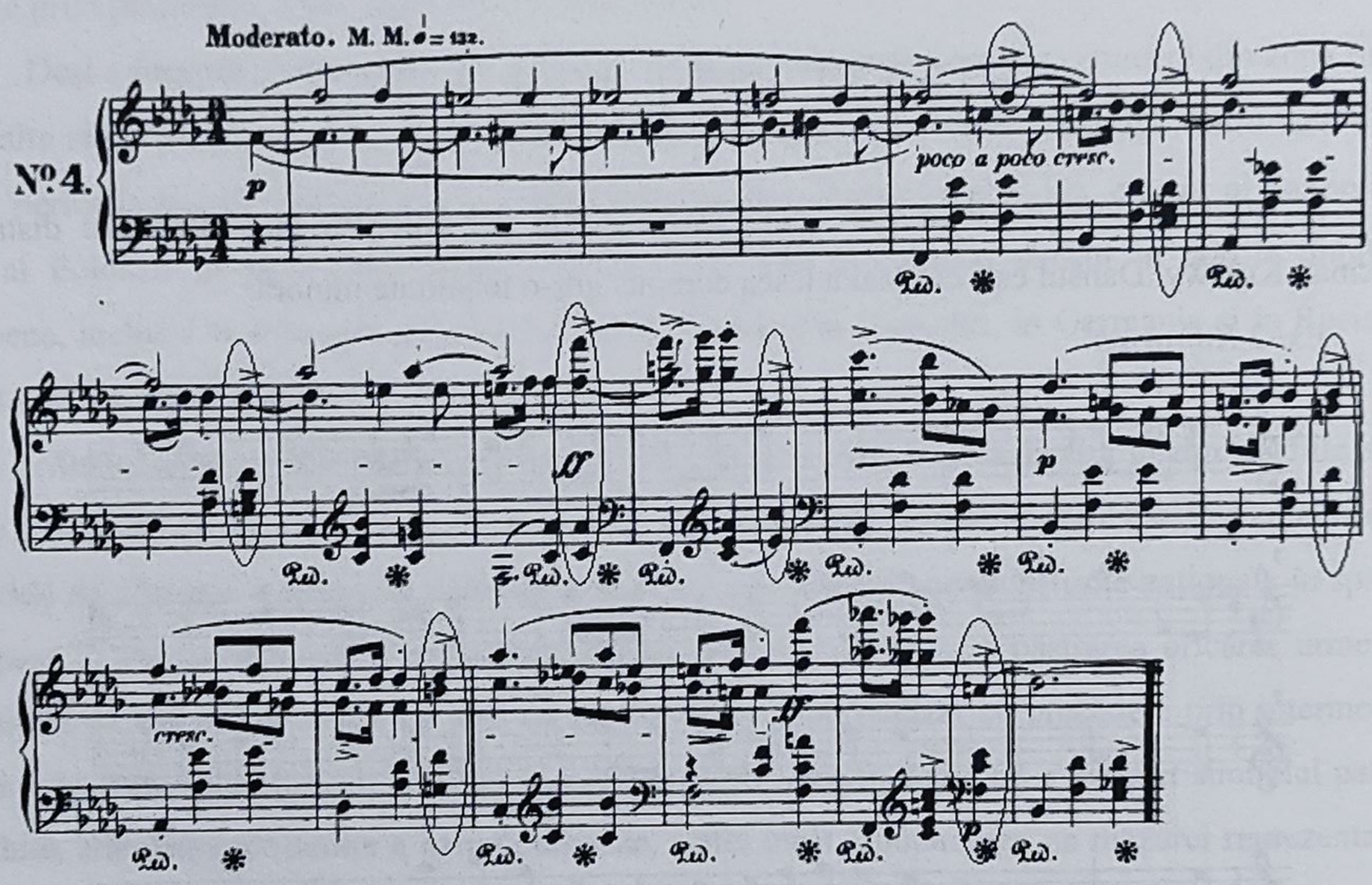
[6] Ada Dziewanowska, *Polish Folk Dances and Songs: A Step-by-Step Guide*, New York: Hippocrene Books, 1997, p. 514, *apud* Anna Kijanowska, *Mazurka: Dance of a Polish Soul*, Virginia, The College of William and Mary, p. 5.
[7] Marian and Jadwiga Sobiescy, *Polska muzyka ludowa* (Polish Folk Music), Krakow: PWM, 1973, p. 389, *apud* Anna Kijanowska, *Mazurka: Dance of a Polish Soul*, *op. cit.*, p. 5.
[8] Anna Kijanowska, *op. cit.*, p. 7.

Ex. 3



- *oberek* este un dans mişcat, provenind din acelaşi ţinut al Mazoviei menţionat anterior, denumirea fiind derivată din verbul *obracac sie* (a se roti, a se învârti). *Oberek* sau *obertas* este cel mai rapid dintre cele trei – spiritual, evitând ornamentele sau formulele ritmice punctate, cu accente pe timpul al doilea sau pe ultimul timp al măsurii, ca în *mazur*. Chopin utilizează în mazurcile sale acelaşi timp de accentuare:

Ex. 4 Frédéric Chopin, *Mazurka op. 24, nr. 4* (m. 1-20)

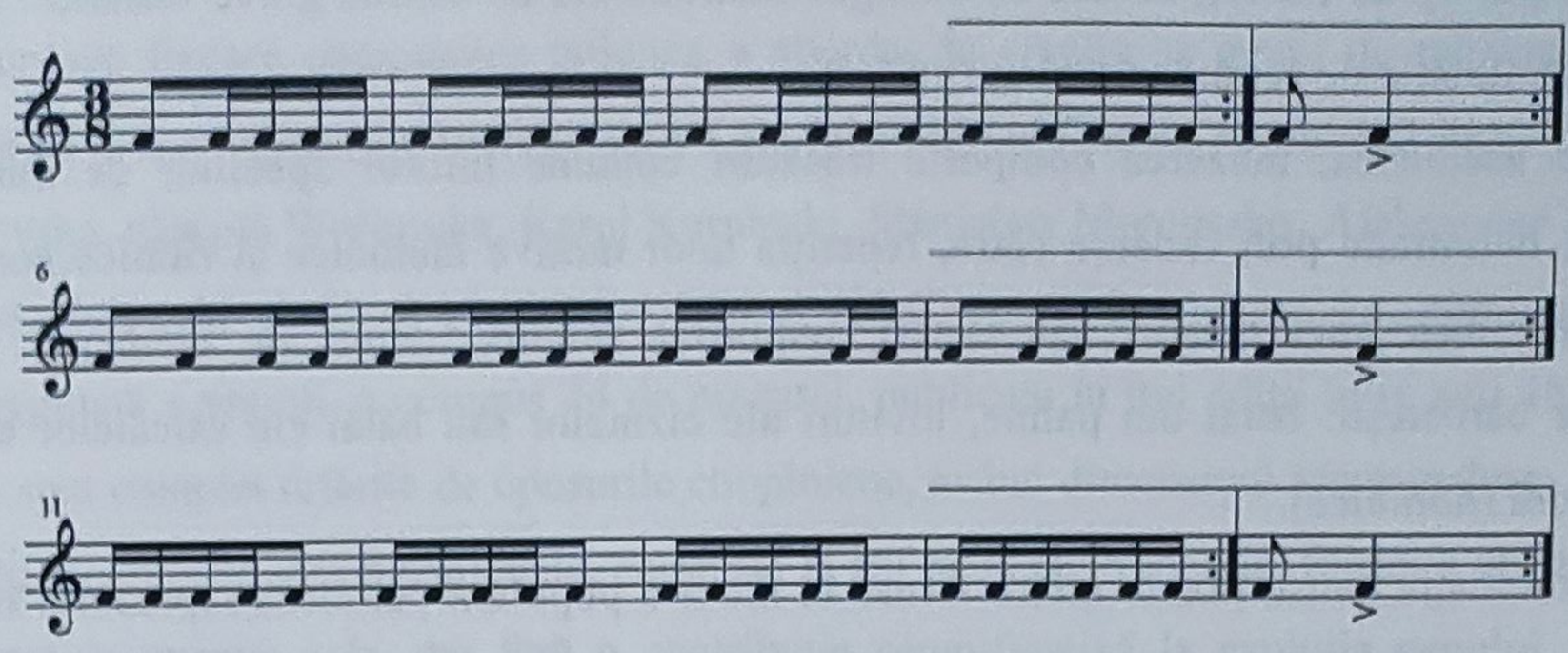


Tempo-ul este accelerat progresiv, în timp ce melodia este îmbogăţită cu figuraţii repetitive caracteristice unei mişcări în valuri.

Spre deosebire de *mazur* şi *kujawiak*, *oberek* este singurul dans ce nu se regăseşte în muzica vocală, fiind exclusiv instrumental. Mai mult decât atât, este considerat drept dansul în care elementele autentice ale dansului ţărănesc sunt cel mai clar conservate. Structura ritmică al *oberek*-ului este cel mai adesea bazată pe unul dintre următoarele tipare ritmice şi este frecvent precedat de patru măsuri introductive:

[9] Anna Kijanowska, *op. cit.*, p. 8.

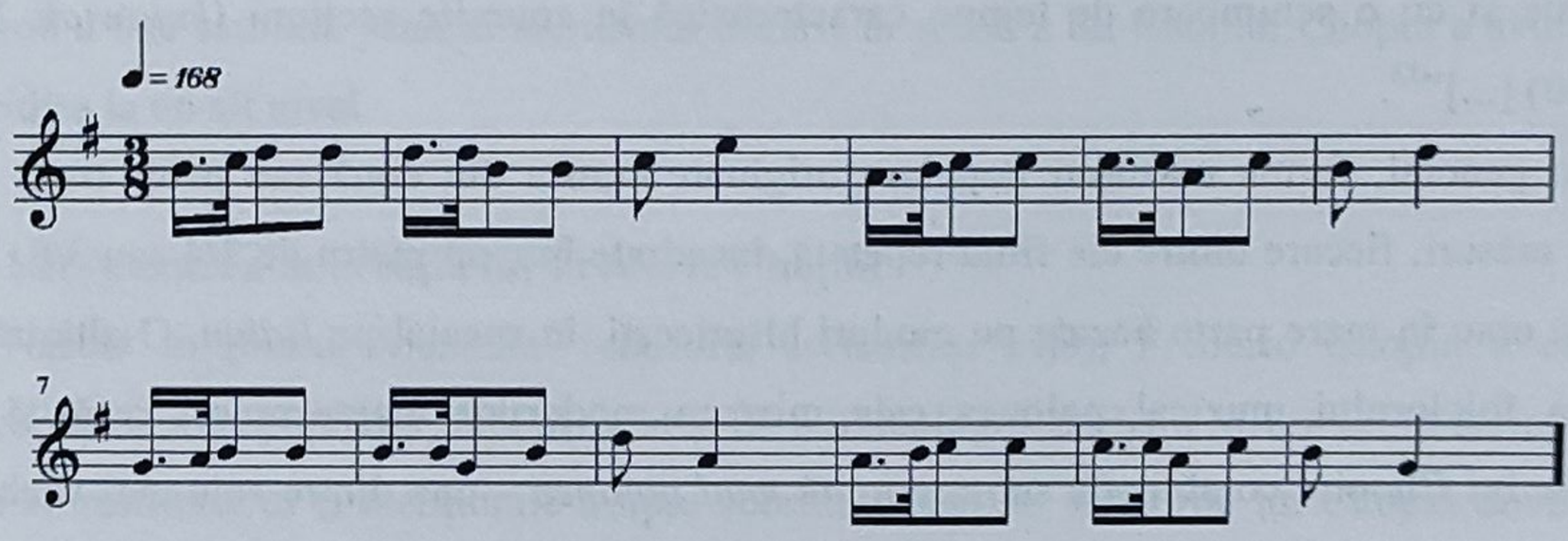
Ex. 5 Ritm specific dansului *oberek*:



În provincia Kujawy, dansul debuta cu mișcări similare *polonezei*, cu un ritm accentuat prin lovirea picioarelor, urmat fiind de o secțiune lentă, acompaniată vocal și o variantă și mai lentă a dansului *kujawiak*. Tempo-ul se accelerează treptat în *mazur* sau *obertas* (*oberek*), acesta din urmă reprezentând o *coda* foarte alertă a mazurcii. De asemenea, ordinea acestora putea fi inversată: *oberek-kujawiak-mazur*.

Caracteristicile comune celor trei tipologii de mazurcă sunt: metrul ternar (3/8 sau 3/4), formula ritmică punctată (denumită *mazurkowe*), accentele plasate pe timpii slabi ai măsurii (al doilea sau al treilea timp), utilizarea scărilor modale sau a altor scări non-tradiționale, incluzând mixturi de tip major/minor și utilizarea secundei mărite.

Ex. 6 Ritm de mazurcă populară[10]



În ceea ce privește acompaniamentul instrumental, o prezență constantă o deține cimpoiul, ce susține discursul melodic cu pedale, oscilând între sunetele tonicii și dominantei. Ulterior, în istoricul recent al genului, grupul instrumental a devenit mai divers, constând în violine (ce intonau fie linia melodică, fie *isonul*), percuție și armoniu. În mod tradițional, melodia putea fi intonată

[10] Z. Kwasnicowa, *Polskie tańce ludowe: Mazur*, Warsaw, 1953, p. 11, *apud* Anna Kijanowska, *Mazurka: Dance of a Polish Soul*, Virginia, The College of William and Mary, p. 4.

la *fujarka* (un tip de fluier), la care se adăugau instrumente de coarde grave *basetla*[11] sau *basy*, ce deţineau funcţie de acompaniament ritmic.

De asemenea, mazurca comportă trăsături comune tuturor speciilor de dans: fraze simetrice, delimitate prin cadenţe clare, repetiţia unor motive melodice şi ritmice concentrate (de dimensiunea unei măsuri sau două), tempo-ul *rubato*, alături de elemente specifice dansurilor bărbăteşti: bătăi din palme, lovituri ale cizmelor sau bătăi ale călcâielor executate prin săritură (*hołubiec*).

Dominaţia dansurilor în metru ternar în muzica populară poloneză reprezintă rezultatul unor transformări majore ce au avut loc în muzica autohtonă din perioadele Renaşterii şi Barocului, conducând ulterior la naşterea unor dansuri ca *polski* (mai târziu *poloneza*), *mazurca*, *kujawiak* şi *oberek*, atât de bine conservate până în contemporaneitate. Formula ritmică de bază, în mod frecvent denumită şi *ritm de mazurcă*, are drept caracteristică deplasarea accentului pe timpii slabi ai măsurii şi a fost descrisă de unii scriitori ca fiind direct asociată cu cristalizarea accentului fonic paroxiton[12] specific limbii poloneze. În funcţie de caracterul dansului şi de tempo-ul acestuia, această figură specifică poate fi articulată în mod diferit. „Poate apărea ca motiv de dimensiuni reduse, prelucrat prin repetare *ostinato* în *oberek*, în tempo foarte rapid (MM. ♩. = 180-220), sau ca figură oscilatorie cu modificări neaşteptate de accente, în tempo-uri extrem de mişcate (mazurca, MM. ♩. = 160-180), sau ca un tipar ritmic în fraze de dimensiuni mai ample şi cu o schimbare de tempo caracteristică în anumite secţiuni (*kujawiak*, MM. ♩. =120-140) [...]”[13].

În general, forma mazurcii populare originare consta din două sau patru fraze a câte şase-opt măsuri, fiecare dintre ele fiind repetată, încadrate într-un metru de 3/4 sau 3/8. Liniile melodice erau în mare parte bazate pe moduri bisericeşti, în special pe *lidian*. O altă trăsătură atipică a folclorului muzical polonez este mixtura modurilor major/minor, regăsită şi în mazurcile lui Chopin, combinaţie supra-numită *mod polonez* – una dintre cele mai vechi scări intonaţionale europene, o hexacordie similară modului dorian (*re-fa-sol-la-si-do*).

Din punct de vedere structural, muzicologul Helena Windakiewiczowa[14] a identificat câteva tipologii schematice ale dansului: **AABB, AABC, AAAB** sau **ABBB**.

---

[11] Instrument tradiţional polonez şi ucrainean, cu dimensiuni între violoncel şi contrabas, cu 3, 4 sau 5 coarde.
[12] Cuvânt, formă gramaticală care are accentul pe penultima silabă. *Cf.* https://dexonline.ro/lexem/paroxiton (accesat 27.09.2016).
[13] Anna Czekanowska, *Polish Folk Music: Slavonic Heritage, Polish Tradition, Contemporary Trends*, *op. cit.*, p. 195, *Cf.* https://books.google.ro (accesat 8.01.2017)
[14] Helena Windakiewiczowa, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina [Basic forms of popular Polish music in Chopin's mazurkas]*, Kraków, 1926; *apud.* Stephen Downes, *Mazurka* în: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online* (accesat la 17.02.2013).

1.2. Mazurca poloneză cultă

Aproape fiecare compozitor polonez a abordat în creaţia sa genul de mazurcă. Printre exemplele ce preced ópusurile reprezentative ale lui Frédéric Chopin se numără lucrările Mariei Szymanowska, născută Wołowska, Karol Kurpinski, Stanisław Moniuszko, Aleksander Tansman, Roman Maciejewski şi Józef Elsner (profesorul lui Chopin). Szymanowska, compozitoare şi pianistă reputată a vremii, a compus 24 de mazurci, publicate în trei ediţii între anii 1820-1830. Lucrările sunt complet diferite de ópusurile chopiniene, având dimensiuni foarte reduse, de 16-24 de măsuri, schematice şi convenţionale, compuse în stil pianistic romantic. Elsner a utilizat ritmul de mazurcă în operele sale, dar fără o contribuţie semnificativă la evoluţia genului. Cel mai aproape de modelul chopinian al mazurcii se regăseşte tema cu caracter de *mazurek*, ce apare în *rondo*-ul final al *Concertului pentru pian în Do major op. 14* de Franciszek Lessel, student al lui Haydn şi unul dintre predecesorii lui Chopin în ceea ce priveşte scriitura pianistică a secolului al XIX-lea. Despre creaţia acestuia, Zofia Chechlińska, editor al manuscriselor chopiniene deţinute de Institutul Frédéric Chopin, afirma: „Influenţa lui Mozart este evidentă în piesele pentru pian, unde regăsim un element de virtuozitate bine conturat. Concertul său pentru pian în do major pune în evidenţă caracteristicile *stilului brilliant*... instrumentul solistic domină şi este urmat îndeaproape de orchestră. Lucrările lui Lessel conţin adesea trăsături poloneze, cum ar fi tipare ritmice ale dansurilor poloneze (în special în lucrările ciclice) şi melodii populare utilizate ca material tematic la scară largă”[15]. Prin intermediul eforturilor acestuia şi al altora, forma artistică a mazurcii a fost stabilită până în momentul intrării în scenă a lui Chopin; Chopin a avut meritul de a o ridica la un alt nivel.

1.3. Mazurca în creaţia lui Frédéric Chopin

Născut în ţinutul Mazoviei (conform scrisorilor sale), Frédéric Chopin a cunoscut îndeaproape muzica populară, fapt afirmat şi de muzicologul Barbara Milewski în scrierile sale: „Oricât de restrânse ar fi menţiunile asupra acestui aspect, în scrisorile lui Chopin dovedesc în mod clar accesul compozitorului la tezaurul folcloric”[16].

Mai târziu, ca emigrant polonez pe teritoriul Franţei, Chopin a îmbrăţişat cauza compatrioţilor săi, compunând o muzică pentru pian care să transpună acest patriotism, devenind astfel un simbol al spiritului mereu viu al ţării sale. Mai mult, Maurice Hinson menţionează una dintre afirmaţiile lui Robert Schumann referitoare la mazurcile lui Chopin: „Dacă marele autocrat din Nord (Ţarul Rusiei) ar înţelege ce duşman periculos îl ameninţă în

---

[15] Zofia Chechlińska, *Franciszek Lessel*, http://www.oxfordmusiconline.com (accesat la 8.10.2016).
[16] Barbara Milewski, *Chopin's Mayurkas and the Myth of the Folk*, *19th Century Music* 23 (Autumn 1999): 122, *apud* Jennifer A. Maxwell, *Tracing a lineage of the mazurka genre: influences of Chopin and Szymanowski on Thomas Andès's Mazurkas for Piano op. 27*, *op. cit.*, p. 20.

lucrările lui Chopin, în melodiile simple ale mazurcilor sale, i-ar interzice complet muzica. Piesele lui Chopin sunt arme ascunse printre flori "[17].

Cu toate acestea, mazurcile lui Chopin, așa cum au fost ele prezentate înaltei societăți pariziene, sunt departe de simplitatea dansurilor populare cu care își găsește corespondențe; transformările pe care compozitorul le-a adus mazurcii sunt gândite și concepute în mod deliberat, natura lor sugerând o întregire a concepției sale asupra mazurcii, mai degrabă în saloanele și sălile de concert din Varșovia sau Paris decât în mediul rural al Poloniei.

În ciuda relației insuficient documentate din punct de vedere istoric și etnomuzicologic dintre mazurcile chopiniene și genul popular omonim și ramificațiile sale, creațiile lui Frédéric Chopin sunt cele mai importante exemple ale genului în cultura poloneză, lucrările sale valorificând intens contrastul puternic dintre veselia plină de vigoare și melancolia profundă a spiritului polonez. Chopin și-a asumat importanța originilor sale mazoviene, însă nu și-a considerat niciodată mazurcile ca fiind scrise pentru a fi dansate, deși în multe dintre lucrările sale sunt prezente în mod clar numeroase trăsături ale dansurilor folclorice. În creația chopiniană, mazurca va căpăta o nouă semnificație artistică, devenind o piesă stilizată, metamorfozată, adaptată saloanelor mondene ale secolului al XIX-lea.

Mazurca se regăsește în creația lui Chopin pe tot parcursul scurtului său traseu componistic, din 1830 până în 1847. Multe dintre cele 58 de piese au fost publicate în seturi de câte trei (op. 50, op. 56, op. 59 și op. 63), patru (op. 6, op. 17, op. 24, op. 30, op. 33, op. 41, op. 67 și op. 68) sau cinci (op. 7). Există, de asemenea, și mazurci fără număr de ópus. În majoritatea cazurilor, Chopin combină trăsături ale tuturor celor trei tipuri de mazurcă, uneori în diferite secțiuni ale aceleași piese, mixând astfel elementele de influență folclorică într-un nou concept sonor. La nivel structural, majoritatea mazurcilor se încadrează într-un tipar tristrofic de tip **A B A**, adesea cu o secțiune mediană puternic contrastantă, iar în final o *coda*. De asemenea, secțiunile contrastează adesea la nivelul materialului tematic, formulărilor ritmice sau la nivel tonal, la care se adaugă contrastul de scriitură (în 37 dintre mazurci se întâlnesc modificări ale tonalității, tempo-ului sau caracterului în secțiunea mediană). Chopin urmărește în general pulsația simetrică a frazei din muzica dansului, generând astfel succesiuni de segmente de patru măsuri, aceeași corespondență creându-se și prin utilizarea frecventă a procedeului repetiției aplicat la nivel de frază.

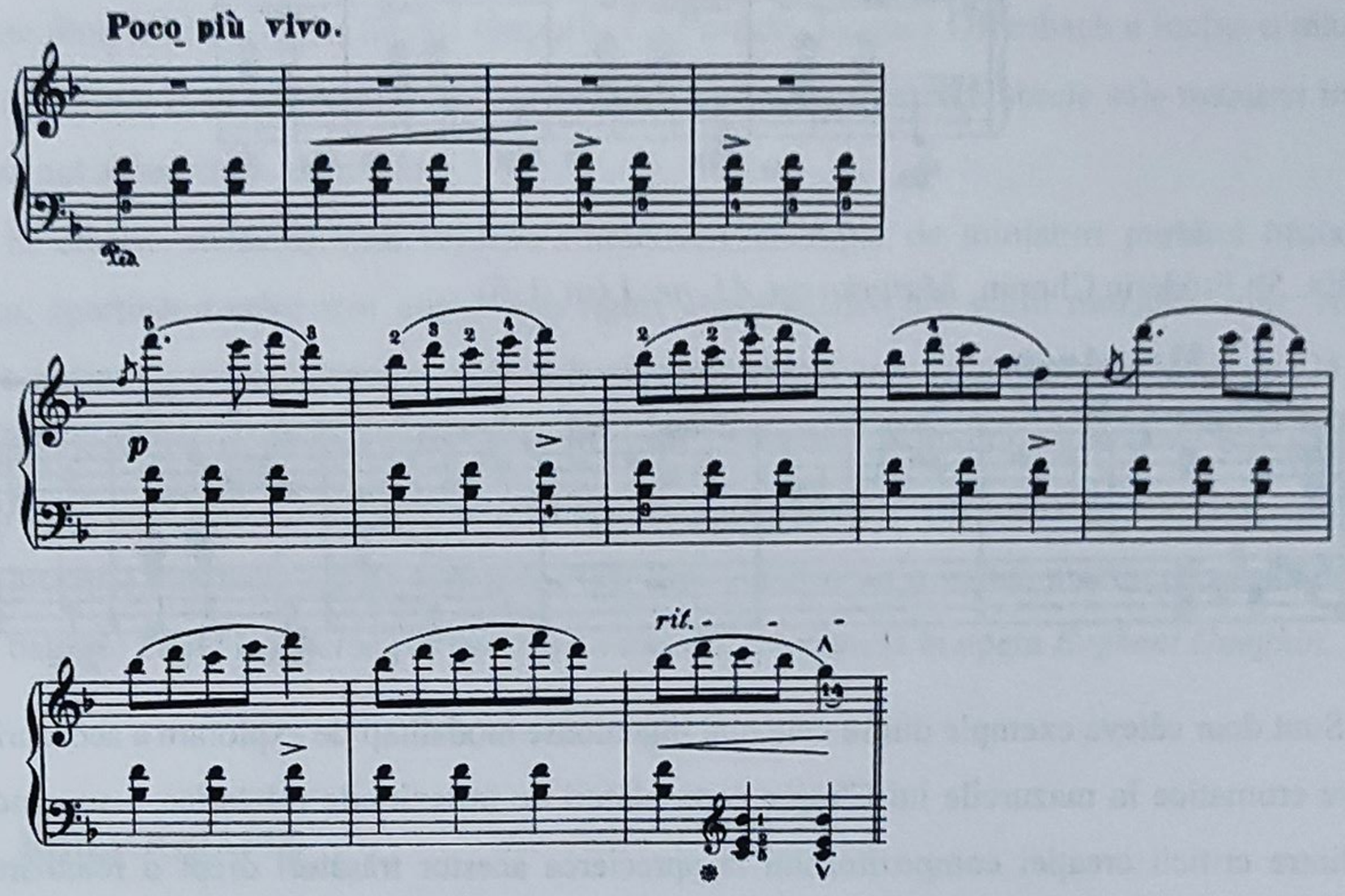
---

[17] Maurice Hinson, *Guide to the Pianist's Repertoire*, Bloomington: Indiana University Press, 1944, 187 *apud* Jennifer A. Maxwell, *Tracing a lineage of the mazurka genre: influences of Chopin and Szymanowski on Thomas Andès's Mazurkas for Piano op. 27*, *op. cit.*, p. 21.

Influența modurilor de interpretare tradiționale a mazurcii, incluzând instrumente specifice este evidențiată în scriitura texturală a lui Chopin, cum ar fi, de exemplu, în *Mazurka op. 68 nr. 3*, unde întâlnim *isonul* combinat cu o melodie plasată în registrul acut.

De asemenea, aspecte ale structurii, melodiei, ritmului și armoniei demonstrează păstrarea în substraturile sonore a tradițiilor folclorice poloneze. În mazurcile lui Chopin nu întâlnim preluări sub formă citat ale melodiilor populare, ci elemente de inspirație populară, cum ar fi cvarta mărită, basul *ostinato* în paralelisme de cvinte, anumite tipologii ritmice, motive scurte repetate etc.

Ex. 7 Frédéric Chopin, *Mazurka op. 68, nr. 3* (m. 33-44)



Astfel, spre deosebire de Bartók, spre exemplu, ce își fundamentează creația pe melodii concrete, existente în documentele vremii, Chopin alcătuiește o rememorare a unor tipuri particulare de structuri ritmice și intonaționale, regăsite în vechile dansuri populare poloneze.

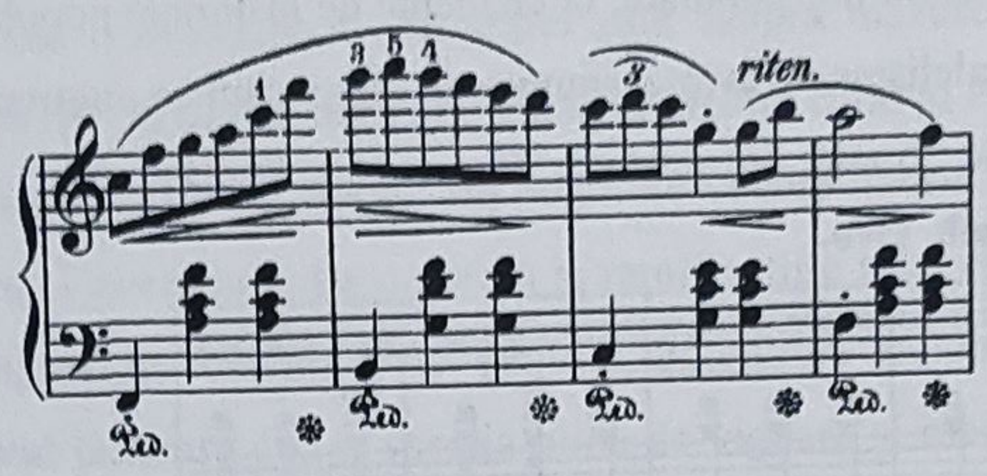
Helena Windakiewiczowa demonstrează într-unul din studiile sale, comparând mazurcile lui Chopin cu cele culese de Oskar Kolberg[18], păstrarea structurilor de una sau două măsuri și tipologiile melodice de tip întrebare/răspuns. Modelele intens accentuate ale ritmurilor de mazurcă sunt predominante în scriitura ritmică a compozitorului, asociate cu utilizări ale tempo-urilor diverse, specifice celor trei specii ale mazurcii tradiționale, *mazur*, *oberek* și *kujawiak*, alternate liber sau utilizate în aceeași piesă. De asemenea, unul dintre elementele caracteristice cele mai importante ale folclorului muzical polonez, preluat de Chopin în mazurcile sale este *rubato*-ul. Deși nu s-au păstrat dovezi scrise ale definirii sau explicării termenului de către Chopin, unii muzicologi

[18] *Cf.* Stephen Downes, *Mazurka* în: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Grove Music Online* (accesat la 17.02.2013).

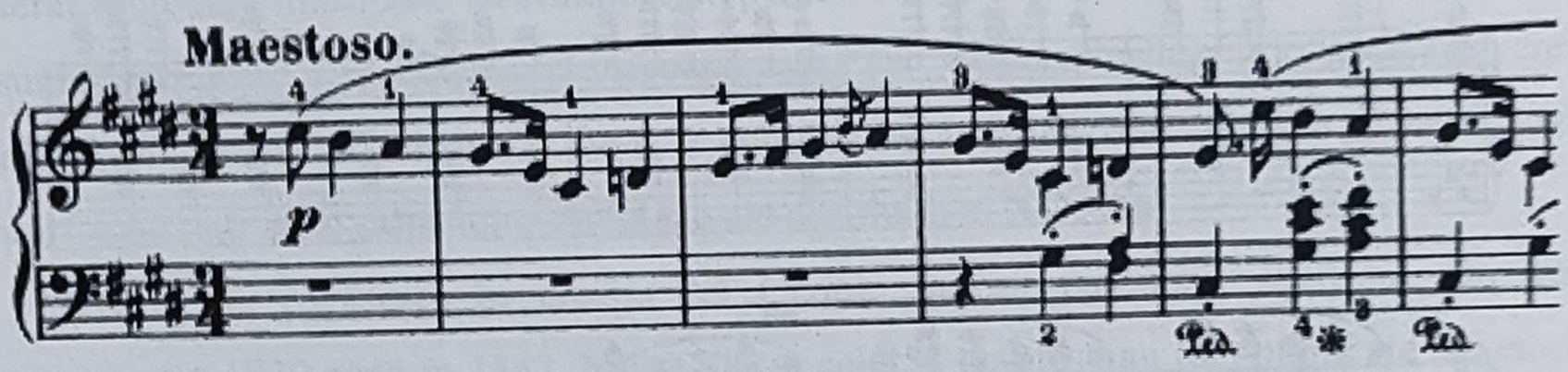
afirmă că acesta își sfătuia elevii să învețe adevăratul sens al *rubato*-ului din execuția soliștilor vocali[19], referindu-se, cel mai probabil, la tradiția *bel canto*-ului.

Chopin combină gândirea tonală de tip romantic cu modurile specifice mazurcii tradiționale: *lidianul* cu cvarta mărită specifică (în *Mazurka op. 24 nr. 2*) sau *frigianul* (în *op. 41 nr. 1* și *nr. 2*).

Ex. 8a Frédéric Chopin, *Mazurka op. 24, nr. 2* (m. 33-36)



Ex. 5b Frédéric Chopin, *Mazurka op. 41, nr. 1* (m. 1-6)



Sunt doar câteva exemple dintre cele mai ingenioase modalități de explorare a acordurilor cu elemente cromatice în mazurcile lui Chopin care, alături de inflexiunile folclorice, i-au condus pe mulți dintre criticii creației compozitorului la aprecierea acestor trăsături drept o reîntoarcere a acestuia către o expresie neobișnuită, exotică.

Cea mai importantă contribuție la dezvoltarea genului după creația chopiniană a fost cea a lui Karol Szymanowski, 100 de ani mai târziu. După recâștigarea independenței Poloniei în 1919, compozitorul renunță la înclinațiile sale anterioare către orientalism, inițiind un proces de conturare a unui limbaj național modern. Cele 20 de mazurci *op. 50*, compuse în anii 1924-1926 și cele două mazurci *op. 62* (1933-1934) reprezintă o sinteză personală între metrul și ritmica ternară a mazurcii cu configurații intonaționale derivate din muzica *góral*[20], proces ce a determinat o modificare a funcției titlului de *mazurka*, de la conotațiile sale regionale originare către un simbol al identității naționale poloneze.

---

[19] Jan Gorbaty, *Polish folk music and chopin's mazurkas*, http://www.chopin.org/articles/Polish%20Folk%20Music%20and%20Chopins%20Mazurkas_Gorbaty.pdf (accesat la 27.10.2016).

[20] Populație pastorală, de limbă poloneză, care a fost atestată documentar ca ocupând compact – începând din Evul Mediu – anumite regiuni montane din sudul și sud-estul Poloniei, cum ar fi Podhale, în munții Beschizi, respectiv Tatra în așezări rurale situate la înălțime, nu departe de cunoscuta stațiune montană Zakopane, cât și în preajma orașelor Zywiec și Nowy Sacz.

1.5. Mazurca în creaţia muzicală universală

Compozitorii cehi Bedrich Smetana, Antonin Dvořák şi Bohuslav Martinů au abordat în creaţia lor miniaturală genul de mazurcă. Dacă pentru Smetana şi Martinů mazurca apare ca piesă de sine stătătoare: *Mazurka Capriccio in C sharp minor* (Smetana) şi *Mazurka-Nocturne, H. 325* (Martinů), Dvořák a compus după modelul chopinian un set de 6 mazurci pentru pian, dar şi o mazurcă pentru pian şi orchestră.

În Franţa, compozitorii Claude Debussy şi Maurice Ravel au adoptat genul de mazurcă în aceeaşi manieră diferită, subliniată anterior; la Debussy este o piesă de sine stătătoare, iar la Ravel face parte dintr-o suită a unei lucrări timpurii, *La Parade*. Jacques Offenbach a inclus o mazurcă în baletul său *Gaite Parisienne*, iar Leo Delibes a compus una dintre celebrele sale mazurci introdusă în primul act al baletului *Coppelia*.

În creaţia muzicală rusă regăsim numeroase exemple de miniaturi purtând titulatura de *mazurka*, aparţinând celor mai importante figuri componistice ale şcolii muzicale ruse: Alexandr Scriabin a compus patru ópusuri complete de mazurci, dintre care unul postum (*op. 3*, *op. 25*, *op. 40* şi *op. post.*), Mili Balakirev a scris şapte mazurci, Alexandr Borodin a introdus două mazurci în cadrul *Petite suite* pentru pian; Mihail Glinka a scris un număr semnificativ de mazurci, având drept model lucrările omonime ale lui Chopin, Piotr Ilici Ceaikovski a inclus mazurci în partiturile sale pentru baletele *Lacul lebedelor* şi *Frumoasa adormită*, precum şi în opera *Evgheni Oneghin*.

BIBLIOGRAFIE

BELZA, Igor – *Karol Szymanowski*, Moskva, Editura Muzaka, 1963

BENTOIU, Pascal – *Gândirea muzicală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975

BLATTER, Alfred – *Revisiting music theory: a guide to the practice*, New York, Editura Taylor and Francis Group, 2007

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R, 1962

BUGHICI, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978

CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de Istoria muzicii?*, vol. I, II, III, Iaşi, Editura Artes, 2007

COOPER, Peter – *Mel Bay's Complete Irish Fiddle Player*, Mel Bay Publications, 1995

CORTOT, Alfred – *Muzica franceză pentru pian*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966

DUŢICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iaşi, Editura Junimea, 2004

DUŢICĂ, Gheorghe; Luminiţa DUŢICĂ – *Conceptul ritmic şi tehnica variaţională. O viziune asupra Barocului şi Clasicismului muzical*, Iaşi, Editura Artes, 2004

EWEN, David – *The World of Twentieth Century Music*, U.S.A., Prentice-Hall, 1968

FINTAN, Vallely (ed.) – *The companion to Irish Traditional music*, Cork University Press, 1999

HELMAN, Zofia – *Karol Szymanowski and his work*, Editura Elzbieta Szczepanska-Lange, 2006

ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, Bucureşti, Editura Muzicală, 1998

KALLBERG, Jeffrey – *The Problem of Repetition and Return in Chopin's Mazurkas*, Cambridge University Press, 1988

KIJANOWSKA, Anna – *Mazurka: Dance of a Polish Soul*, Virginia, The College of William and Mary, 1997

LIPCEANU, Elena Gabriela – *Pianistica în miniatura vocal-instrumentală a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX*, Iași, Editura Artes, 2006

LISCHKE, Cf. André – *Karol Szymanowski, in Guide de la melodie et du lied*, Paris, Editura Fayard, 1994

MAXWELL, Jennifer A. – *Tracing a lineage of the mazurka genre: influences of Chopin and Szymanowski on Thomas Adès's Mazurkas for Piano, op. 27*, (Doctoral dissertation) Boston University, College of Fine Arts, 2014

MICHAUD, Octave – *Pianul pe înţelesul tuturor*, București, Editura Prietenii Cărţii, 2002

NATTIEZ, Jean-Jacques – *Istoria muzicologiei și semiologia istoriografiei muzicale*, Iași, Editura Artes, 2005

PASCU, George; Melania BOȚOCAN – *Carte de istoria muzicii*, vol. I, II, Iași, Editura Vasiliana'98, 2003

RANDEL, Don Michael – *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986

RĂDUCANU, Mircea Dan – *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Iași, Editura Dan, 2003

ROSEN, Charles – *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press, 1995

SAMSON, Jim – *Music in Transition*, New York, Oxford University Press, 2002

SCHONBERG, Harold C. – *Vieţile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1997

SPERANTIA, Eugeniu – *Medalioane muzicale*, București, Editura Muzicală, 1966

ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. II, III, IV, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, 1998, 2002

TIMARU, Valentin – *Analiza muzicală între conştiinţa de Gen şi conştiinţa de Formă*, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, 2003

TIMARU, Valentin – *Pagini de muzicologie*, Chișinău, 2002

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

*** LAROUSSE – *Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000

WEBOGRAFIE

https://books.google.ro/books; CZEKANOWSKI, Anna – *Polish Folk Music: Slavonic Heritage, Polish Tradition, Contemporary Trends*, Cambridge University Press, 2006, (accesat la 10.01.2017).

http://www.chopin.org/articles/Polish%20Folk%20Music%20and%20Chopins%20Mazurkas_Gorbaty.pdf GORBATY, Jan – *Polish folk music and chopin's mazurkas*, (accesat la 1.10.2016).

www.cdtrrracks.com (accesat la 18.10.2016)

www.culture.pl (accesat la 18.10.2016)

DOWNES, Stephen – *Mazurka.* XVI, 2001, în *Grove Music Online*, (accesat la 17.02.2013)

http://www.erikchisholm.com/menandmusic/szymanowski.php (accesat la 18.10.2016)

http://pmc.usc.edu/dance/mazur.html (accesat la 18.10.2016)

https://en.m.wikipedia.org/wiki/Mazurka (accesat la 18.10.2016)

INTERPRETAREA CONTEMPORANĂ A OPEREI BAROCE ENGLEZE

Profesor drd. **Carmen Valentina Feraru**
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Laura Vasiliu**
Universitatea Naţională de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: Through this item we want to present a brief review of the style evolution for baroque English operas performance, belonging to the 17th and 18th centuries composers. From the documentary sourses, we have selected encyclopedical chapters elaborated by Winton Dean and John Merill Knapp, Claude V. Palisca, Wilson B., Buelow G. şi Hoyt P.A. Our account includes references for operas belonging to Henry Purcell, G.F. Händel and John Christopher Pepusch. The contemporary renewal of G.F. Händel's operas started in 1920, when Oskar Hagen initiated Göttingen International Händel Festival and even though he *hackled* the händelian scores, the audiences received them very well. The situation is completly different in our days, when we witness at a thourough concern proved by conductors, singers, stage directors. Irrespective of the directorial vision – modern or from that past period – the performers do not give up at the *style* performance. We think that *Revival* (our days renewal for Baroque, Renaissance and even, Middle Ages scores) can be featured by: 1. The removing of some musical moments; 2. The restauration of the period vocal stamp; 3. The distribution of the peculiar baroque orchestra instruments/musical stamps. 4. The developing of a restauration school for the baroque sound.

Keywords: *opera*, Baroque Era, *opera* revival, Henry Purcell, G. Fr. Händel.

Cu acest articol încercăm o scurtă trecere în revistă a evoluției stilului de interpretare muzicală și teatrală a operei baroce, cu precădere a celei compuse în Anglia secolului al XVIII-lea. Din sursele documentare deosebit de bogate pentru acest subiect, am selectat capitole enciclopedice semnate de W. Dean și J. M. Knapp[1], C. V. Palisca[2], G. J. Buelow[3].

Operele lui G. F. Händel nu au fost puse în scenă nicăieri în lume în perioda 1754-1920, cu excepția operei *Giulio Cesare*, care a fost prezentată ca un *pasticcio* în 1787 pe scena *King's Theatre*, și a *Almirei* – în 1885, la Hamburg[4]. *Startul* reluărilor contemporane a fost dat în 1920 de către Oskar Hagen – prin inițierea *Festivalului Internațional Händel* de la Göttingen – cu opera *Rodelinda*, urmată de *Ottone*, *Giulio Cesare* și *Serse*. Din păcate, Oskar Hagen a *ciopârțit* operele

---

[1] Winton Dean, cap. *Händel's operas on the modern stage*, în *Händel's Operas*, vol. II, p. 487.
[2] Claude V. Palisca, art. *Baroque* în *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016, http://www.oxfordmusiconline.com (accesat 21.10.2016).
[3] George J. Buelow, Blake Wilson, Hoyt A. Peter, *Rhetoric and Music*, în *The New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 21, p. 269.
[4] *Cf.* Winton Dean, *op. cit.*, p. 487.

lui Händel, modificând recitativele, ariile – prin renunţare la *ritornello* şi la reluările *da capo*, suplimentând orchestra, intervenind în indicaţiile scenice, transpunând cu o octavă mai jos partiturile vocilor masculine înalte. Pe lângă aceste transformări, operele lui Händel au *căzut* şi pe mâinile producătorilor şi dirijorilor care nu îi cunoşteau stilul. Cu toate acestea, modificările survenite nu au fost respinse de publicul vremii, astfel că reprezentaţiile respective s-au bucurat de succes şi reluări în următorii ani şi în alte oraşe: *Giulio Cesare* – în 1934, *Rodelinda* – în 1927, *Serse* – în 1916[5]. Până la izbucnirea celui de-al doilea război mondial, fuseseră puse în scenă în Germania 19 dintre operele lui Händel. Chiar dacă s-a renunţat la deformările grosolane, transpunerile realizate de Hagen s-au putut auzi în oraşele germane până în 1960. Acţiunea lui Hagen de modificare a operelor lui Händel, trebuie înţeleasă cu gustul contemporan al publicului - care la acea vreme (1920) savura operele lui Wagner. Faptul că Händel nu a fost şi nu este încă interpretat mai des se poate datora faptului că nu este popularizat ca un mare autor de operă – alături de Mozart, Verdi, Wagner, Monteverdi – după cum afirmă Dean şi Knapp: „Händel este cel mai puţin cunoscut dintre marii compozitori."[6], iar într-un alt paragraf: „Händel nu a fost un compozitor tipic de *operă seria*"[7].

Acţiunea de repunere în scenă a operelor lui Händel a continuat odată cu înfiinţarea în 1952 a Festivalului anual de la Halle – aproape în acelaşi stil cu cel de la Göttingen – cu producţii ale căror partituri erau prea încărcate, recitative prea lente, pauze prea lungi pentru schimbările scenice. Cu toate aceste minusuri, Germania cel puţin a dovedit preocupare pentru operele händeliene, spre deosebire de ţările vorbitoare de limbă engleză – care l-au admirat ca şi compozitor de lucrări corale şi religioase, cu precădere autor de muzică pentru biserica anglicană şi de oratorii (astfel că au preferat acest ultim gen). Din păcate, cele peste 30 de opere care s-au pus în scenă până în 1955 în Germania, Marea Britanie şi S.U.A. nu s-au jucat într-o sală de operă propriu-zisă.

Un pas înainte a fost realizat la Londra în 1955, odată cu fondarea Societăţii Muzicii de operă a lui Händel (*Händel Opera Society*) de către dirijorul Charles Farncombe. După patru ani au urmat alte două acţiuni similare – la Abingdon şi la Universitatea din Birmingham – care şi-au dorit readucerea în prim–plan a spectacolului baroc. Din păcate, „punerile în scenă au fost elementare"[8]. Istoria spectacolului baroc în Anglia reţine ca moment culminant Festivalul de la Glyndebourne, din anii '70. Cam în aceeaşi perioadă au avut loc reacţii cu privire la orchestraţia impusă muzicii baroce (cu referire la Bach), care presupunea o orchestră mai mică, o scriere mai puţin încărcată, ritmuri mai flexibile, ornamentare vocală şi instrumentală care se baza pe ideile teoreticienilor Thurston Dart, Arnold Goldsbrough de la Orchestra Engleză de Cameră şi Sir Neville Mariner de la

---

[5] *Cf.* Winton Dean, *op. cit.*, p. 487.
[6] "Händel is the least known of the great composers." *Ibidem*, p. 1.
[7] "Händel was not a typical composer of *opera seria*." *Ibidem*, p. 5.
[8] "the staging was elementary." *Ibidem*, p. 488.

Academia St. Martin-in-the Fields. Pasul următor a fost făcut de Christopher Hogwood care a preferat instrumentele moderne, renunțând la cele anterioare, provenite din perioada barocă (sau asemănătoare cu acestea), fenomen care s-a răsfrânt inegal asupra operelor lui Händel. Transpunerea vocilor, care a devenit un obicei în Germania, denaturează caracterul personajului, așa cum era el văzut de Händel, lipsindu-l de „registrul, adâncimea și subtilitatea caracterului său uman interior"[9]. Dacă într-o operă se modifică două sau chiar trei roluri masculine, întreaga operă suferă transformări, mai cu seamă, balanța vocilor. Între timp, Germania a devenit conștientă de rolurile castraților și a dezvoltat o admirație pentru contratenori. A urmat o altă problemă: regizorul de scenă[10]. Acesta s-a văzut pus în situația de a-și închipui regiile din vremea lui Händel sau de a realiza: o concepție modernă, echivalentă – care ar fi putut fi recunoscută de compozitor sau a realiza ceva cu totul nou. Această ultimă variantă se regăsește în teatrele renumite din Germania și din S.U.A. (dar nu exclusiv), pe când prima este preferată de *casele* de operă mai mici. Printre autorii ultimei direcții – cea a *modernizării* – se înscrie Peter Sellars cu spectacolul *Giulio Cesare*, prezentat la Bruxelles (1988).

În vremea lui Händel operele erau interpretate în costume de epocă accesorizate exotic. Teatrele erau renumite pentru efectele lor scenice, iar muzica ocupa cel mai important loc între celelalte elemente componente ale spectacolului de artă totală: „[...] opera a fost o *Gesamtkunstwerk* în care muzica era doar una (chiar cea mai importantă) din multele elemente componente"[11]. În zilele noastre, prin numeroasele repuneri în scenă, este evidentă bucuria publicului la vizionarea operelor lui Händel în diverse țări, unde este privit ca un „minunat om de divertisment" (*splendid entertainer*). Această *etichetă* a apărut deoarece publicul a fost încântat de caracterul melodic al operelor sale, fără să țină cont de calitățile sale de compozitor dramatic: „[...] rareori i s-a permis să-și exercite puterea deplină de compozitor dramatic de prim rang"[12]. Dar, de la o producție la alta, Händel devine tot mai apreciat, pe măsură ce solișți, dirijori, instrumentiști se familiarizează cu stilul său. Muzica lui Händel în contemporaneitate poate fi apreciată datorită desfășurării unor festivaluri: 1. *Three Choirs Festival*; 2. *Triennial Händel Festival*; 3. *Göttingen Händel Festival*; 4. *Halle Händel Festival*; 5. *London Händel Festival*; 6. *Maryland Händel Festival*; 7. *Karlsruhe Händel Festival*; 8. Händel Festival Japan (HFJ)[13].

---

[9] "range, depth and subtlety of his insight into human character". W. Dean, art. *Händel's operas on the modern stage*, *op. cit.*, p. 489.

[10] În timpul lui Händel nu exista o astfel de persoană, punerea în scenă fiind executată de libretist sau de compozitor. Conf. W.Dean, *op. cit.*, p. 489.

[11] "opera had been a Gesamtkunstwerk in which music was only one (if the most important) of many constituent element". W. Dean, *op. cit.*, p.13

[12] "[...] seldom permitted to exercise his full power as a front-rank dramatic composer." Art. *Händel's operas on the modern stage* de W. Dean, *op. cit.*, p. 491.

[13] *Cf. The Cambridge Händel Encyclopedia*, p. 227.

Analizând câteva dintre regiile moderne, constatăm că operele scrise în perioada barocă și puse în scenă în contemporaneitate ne prezintă o multitudine de aspecte legate de interpretarea partiturii, din care putem extrage câteva trăsături:

1. Eliminarea unora dintre momentele muzicale în funcție de viziunea regizorului și a dirijorului, în scopul simplificării dramaturgiei și scurtării spectacolului adresat publicului contemporan. Până acum, cea mai lungă regie este *Giulio Cesare* – Salzburg, 2012[14] (4:09:00).

Iată câteva exemple de momente care nu se cântă:

a) În opera *Tamerlano*[15], aria Asteriei *Se potessi un dì placare* (Nr.26) –dir. Paul McCreesh, Corul și Orchestra Teatrului Real, Placido Domingo – Bajazet, Sara Mingardo – Andronico, scena *Teatro Real* Madrid, 2008.

- Actul II se încheie cu aria Asteriei *Cor di padre* (Nr. 27) – cu care începe actul III.
- Scena VI din Actul III
- Duetul Irene/Tamerlano *Vedrai ch'un dì cangiar* (Nr. 36).
- Aria lui Andronico *Se non mi rendi il mio tesoro* (Nr. 32)

b) În opera *Giulio Cesare*[16] – aria Cleopatrei *Tutto può donna vezzosa*, Nr.10 (dir. William Christie; *Orchestra of the Age* of *Enlightenment*, 2005; Sarah Connolly – Cesare, Danielle de Nisse – Cleopatra, Patricia Bardon – Cornelia, Angelica Kirschlanger – Sesto).

- Aria lui Achilla *Se a me non sei crudele* (Nr. 22)
- Aria lui Achilla *L'aure che spira* (Nr. 31)
- Actul III începe cu aria lui Tolomeo *Belle dee di questo core* (Nr. 30) și nu cu aria lui Achilla, *Dal fulgor di questa spada* (Nr. 32).

2. Reconstituirea timbrurilor vocale ale epocii se realizează prin înlocuirea vocilor de castrați cu contratenori sau mezzosoprane, transpunând la octavă rolurile masculine, dar și pe acelea compuse și cântate de femei. În marea majoritate a operelor pe care le-am ascultat și propus spre analiză, am observat că se cântă cu un semiton mai jos, deoarece sunt arii dificile pentru voce. Cu toate acestea, David Vickers menționează că „Înălțimea notelor era mai mare, iar tempo-urile erau mult mai lente decât se obișnuiește acum”[17]. Despre tempo-uri, din păcate, nu avem modele de referință. Există și o părere contrară – prezentată de autorii W. Dean și J. M. Knapp – care afirmă că pe vremea lui Händel nu se foloseau notele extreme, iar înălțimea lor era mai mică decât astăzi: „[...] în acea perioadă nu se foloseau notele extreme, așa cum au făcut Mozart și Bellini. *Do*-ul «de

---

[14] https://www.youtube.com/watch?v=Nu9i5ExXazE (accesat 21.10.2016)
[15] http://edu.medici.tv/en/operas/tamerlano-teatro-real-graham-vick-2008 (accesat 22.10.2016)
[16] http://edu.medici.tv/en/operas/giulio-cesare-haendel-david-mcvicar-glyndebourne-festival, 2005 (accesat 23.10.2016)
[17] “pitch was higher and tempos were much slower than is now usual.” David Vickers, art. *Recordings*, în *The Cambridge Händel Encyclopedia*, p. 530.

sus» – cel puțin așa cum era scris – era rar, deși înălțimea sunetelor era mai joasă decât în zilele noastre"[18].

Exemple de modificări ale vocilor față de premieră: eroul militar Radamisto din opera omonimă – cântat la premieră de soprana Margherita Durastanti – în prezent interpretat de contratenorul Carlos Mena; împăratul roman Valentiniano III din *Ezio*, cântat de altista Anna Bagnolesi. Un caz asemănător întâlnim și în opera *Dido and Æneas* de Henry Purcell, în care „rolul Marinarului a fost inițial interpretat de o femeie, scris cu o octavă mai sus decât în partitură. La începutul anilor 1700 a fost transferat unei voci masculine"[19]. Și în zilele noastre este interpretat de o voce masculină.

3. Ansamblul instrumental reconstituie timbrurile orchestrei baroce: prin includerea clavecinului, lăutei, teorbei, violei da gamba *etc.* De exemplu, în opera *Alcina* de la *Wiener Staatsoper*, 2010[20], pe scenă au evoluat soliști la teorbă, recorder, clavecin. Totodată, menționăm că aceasta reprezintă prima producție pentru *Alcina* la *Vienna Staatsoper* – dir. Marc Minkowski, orchestra *Les Musiciens du Louvre-Grenoble*; Anja Harteros – Alcina, Vasselina Kasarova – Ruggiero, Veronica Cangemi – Morgana.

În opera *Dido and Æneas*[21] – cu *Les Arts Florissants*, dirijorul William Christie a folosit recorderul, și nu vioara pentru dansul *The Triumphing Dance* (Nr.13), și, totodată, o orchestră alcătuită din: vioară (2), alto (1), violoncel (1), viola da gamba (1), contrabas (1), flaut (2), oboi (2), fagot (1), teorbă (1), clavecin (1).

În *Alessandro*[22] (dir. George Petrou; corul *The City of Athens Choir*, soliști: Julia Lezneva - Rossana, Karina Gauvin – Lisaura, Max-Emanuel Cencic – Alessandro), orchestra are în componență: vioara 1, vioara 2, viola, violoncel, contrabas (bass dublu), flaut, oboi, trompetă, corn, fagot, teorbă, clavecin.

În *Giulio Cesare* (*Glyndebourne*, 2005), instrumentele din grupul *continuo* apar sub denumirea: clavecin *continuo* (2), violoncel *continuo* (1), viola da gamba *continuo* (1), bass *continuo*, teorba *continuo* (1).

4. Dezvoltarea unei școli de reconstituire a sonorității baroce, atât la nivelul tehnicii vocale, cât și instrumentale. În anumite universități de muzică de la noi din țară (Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj) sau din Europa (Academia *Santa Cecilia* din Roma, Academia Regală de Muzică din Londra) pot fi urmate cursuri vocale și instrumentale de muzică barocă.

---

[18] "[...] it was not an age that cultivated the extreme of compass, as did that of Mozart and Bellini. The top C – at least as written - was rare, though pitch was lower than today". Art. *Performance Practice* (Practica interpretării), Winton Dean și J. M. Knapp, *op. cit.*, p. 24.

[19] "The role of the sailor was originaşlly sung by a woman, an octave higher than printed here. As early as 1700 it had been transferred to a man". Partitura Novello Publishing, p. V.

[20] https://www.youtube.com/watch?v=bopUUj71UXo&t=2790s, (regia - Adrian Noble), (accesat 21.10.2016)

[21] https://www.youtube.com/watch?v=kzFLcFoKXxI (accesat 22.10.2016)

[22] https://www.youtube.com/watch?v=EPKcoWG_TP0 (accesat 23.10.2016)

Acestea includ executarea ornamentației, frazarea – la muzica vocală, iar la cea instrumentală – se învață tehnici de interpretare (digitație, mânuirea arcușului) pe instrumentele specifice, originale sau construite în stil. Menționăm că pe CD-urile sau DVD-urile contemporane găsim informația „pe instrumente autentice" – acolo unde este cazul. De asemenea, reluările cu muzica barocă din zilele noastre se manifestă și prin alte activități:

- Numeroase festivaluri existente în lumea întreagă: *Festival International d'Opéra Baroque de Beaune* (Franța); *Glyndebourne Festival* (include și alte genuri operistice); *Festival d'Ambronay* (Franța); *London Händel Festival* (include lucrări baroce alături de operele lui Händel); *Bayreuth Baroque* (Germania); *Boston Early Music Festival* (S.U.A.).
- Existența ansamblurilor instrumentale și vocal-instrumentale: *Les Arts Florissants*, dir. William Christie; *Europa Galante*, dir. Fabio Biondi, L´Arpeggiata, dir. Christina Pluhar; *I Barocchisti*, dir. Diego Fasolis; *Hespèrion XXI*, dir. Jordi Savall; *Il Complesso Barocco*, dir. Alan Curtis; *Il Pomo d'Oro*, dir. Riccardo Minasi; *Akademie für Alte Musik Berlin*, dir. René Jacobs; *Orchestra and Choir of the Age of Enlightment*, dir. Laurence Cummings; *Bach Collegium Japan*, dir. Masaaki Suzuki; *Netherlands Bach Society* (probabil cel mai vechi ansamblu de muzică barocă, înființat în 1921).

5. Viziuni scenice. De exemplu, pentru opera *Dido and Æneas* de Henry Purcell, pe site-ul *You Tube* există mai mult de 13 viziuni interpretative. Am ales ca referință interpretativă (vocală) varianta de *operă în concert*[23] – dir. Philippe Pierlot, orchestra *Ricercar Consort*, *Collegium Vocale de Gent*; soliști: Romina Basso – Dido, Nuria Real – Belinda – scena *La Cité des Congrès de Nantes*, 2006. Analizând diversele regii ale operei *Dido and Aeneas*, observăm că nu în toate montările se respectă indicația de la sfârșitul actului I: *tunete și fulgere, muzică disonantă*. De exemplu, în spectacolul cu *Les Arts Florissants* se respectă, dar în cel dirijat de Philippe Pierlot, nu. Considerăm că cea mai bună viziune regizorală care ne transpune în atmosfera timpului, îi aparține regizorului Peter Maniura[24], la care și-au dat concursul *Orchestra și Corul Collegium Musicum 90*, dir. Richard Hickox, Dido: Maria Ewing, Aeneas: Karl Daymond. După cum observăm în unele montări moderne, se preferă cât mai puține decoruri, suplinite prin mișcare scenică sau costume atrăgătoare (spectacolul *Dido and Aeneas* – Les art Florissants, 2001 – decorurile lipsesc, spațiul de pe scenă este completat de orchestră, costumele sunt semnate de Christian Lacroix).

În *Tamerlano* (regia Graham Vick, 2008) costumele personajelor Tamerlano, Asteria, Bajazet – sunt stilizate, cu influență orientală (conduri, turbane).

---

[23] https://www.youtube.com/watch?v=P0Vd_b4YE_s&t=76s (accesat 24.10.2016)
[24] https://www.youtube.com/watch?v=30Idh9ySHa8 (accesat 25.10.2016)

De asemenea, în opera *Giulio Cesare* (2005, Festivalul Glyndebourne) regizorul David McVicar a prezentat o viziune nouă, cu elemente provenite din contemporaneitate. De exemplu, în aria Cleopatrei *Da tempest il legno infranto* (Nr. 41) apar dirijabile, iar cei implicați în diversele lupte, pe lângă săbii, folosesc pistoale (de exemplu, Sextus, în aria *L'angue offeso mai riposa* - Nr. 25, *La giustizia ha già sull'arco* – Nr. 39). Regia are la bază numeroasele mișcări scenice și dansuri pe care le execută soliștii și corpul de balet, special concepute pentru momentele respective. De exemplu: Cleopatra, în ariile *Non disperar, chi sà?* (Nr. 6) *Tu la mia stella sei* (Nr. 13), *V'adoro pupile* (Nr. 19), *Da tempeste il legno infranto* (Nr. 41); Cesare în aria *Va tacito e nascosto* (Nr. 14); Nireno în aria *Chi perde un momento* (Nr. 17). Observăm că în această regie, cele mai multe arii dansate le execută Cleopatra.

Spectacolul oferit de Opera Națională Engleză (*The English National Opera*)[25] (1984, dir. Charles Mackerras, *The English National Opera Orchestra*, regia John Michael Phillips; Giulio Cesare – Dame Janet Baker) este interpretat în limba engleză. Este un fapt lăudabil pentru naționalismul englez; poate fi considerat un semn de admirație pentru Händel, dar, din păcate, se pierde din accentele muzicale și de fluență date de limba italiană. Un alt aspect se referă la costumație și decoruri: unele personaje sunt îmbrăcate în stil antic (de exemplu, Tolomeo și, uneori, Cesare), dar marea majoritate a soliștilor poartă veșminte și accesorii de secol XVIII-XIX, încât dacă oprești sonorul poți crede că urmărești o operă care se desfășoară în perioada clasică-romantică.

Și în montarea din 2012 a operei *Giulio Cesare* (Festivalul de la Salzburg, dir. Giovanni Antonini, Orchestra *Il Giardino Armonico*; regizori Moshe Leiser și Patrice Caurier; soliști: Andreas Scholl – Cesare, Cecilia Bartoli – Cleopatra, Philippe Jaroussky – Sextus, Anne Sophie von Otter – Cornelia) am remarcat câteva aspecte:

- Cesare în Actul I – Scena I apare pe *cai mari*: coboară dintr-o limuzină; apoi citește ziarul.
- Sextus, în aria *L'aure che spira* (Nr.31), plănuiește să se sinucidă, fiind încins cu un brâu de dinamită chiar de mama lui, Cornelia.
- Decorurile incluse sugerează perioada modernă.
- Personajele poartă ochelari de soare.
- Cleopatra îi apare lui Cesare *din cer* cu avionul, în aria *V'adoro, pupille* (Nr.19).
- Actul II se termină cu aria Cleopatrei *Se pietà di me non senti* (Nr. 29), şi nu cu aria lui Sesto *L'aure che spira* (Nr. 31) – aşa cum apare în partitură.

[25] http://edu.medici.tv/en/operas/haendel-giulio-cesare-english-national-opera (accesat 26.10.2016)

Punerea în scenă a operei *Alcina* la Festivalul Aix-en-Provence (2015, regia Katie Mitchell, soliști: Patricia Petibon – Alcina, Philippe Jaroussky – Ruggiero, Anna Prohasca – Morgana) se distinge prin:

- Regie prea îndrăzneață/explicită în Actul I.

- În aria Morganei *Credete al mio dolore* (Nr. 27), Oronte o biciuieşte pe Morgana (respingem acest comportament/regie).

- Bradamante în aria *All'alma fedel amore placato* (Nr. 31) foloseşte un foarfece.

- De multe ori, personajele schimbă costumația chiar pe scenă, iar veşmintele sunt moderne: Alcina apare în rochii lungi, Morgana și Bradamante poartă pantofi cu toc, Melisso este costumat ca un luptător de *guerilă*.

O altă reluare contemporană a unei opere de referință din spațiul britanic a fost realizată de televiziunea BBC, în 1963[26], cu celebra *The Beggar's Opera* (1728), având muzica originală semnată de Benjamin Britten, în interpretarea *The English Opera Group*, dir. Meredeth Davies. În acest caz, regizorul spectacolului a reconstituit atmosfera din perioada barocă (costume și decoruri).

În cadrul Festivalului Glyndebourne – 2009, s-a prezentat *semiopera* lui Henry Purcell, *The Fairy Queen*[27], cu *Orchestra of the Age of Enlightement*, dir. William Christie, regia Peter Sellars. Se remarcă prin costume moderne-alegorice (aripi): rochii lungi de lurex, costume bărbătești din secolul XX.

Caracteristicilor interpretative prezentate anterior, le adăugăm câteva **observații de detaliu**:

1. În aria lui Nireno *Chi perde un momento* (Nr. 17)[28], din opera *Giulio Cesare*, prezentată la Festivalul Glyndebourne, 2005 (regia David McVicar), solistul vocal realizează anumite melisme la vocaliza de pe semicadență, care nu figurează în partitură, cu scopul de a imita muzica orientală, în acord cu locul de desfășurare al acțiunii.

2. În aceeași lucrare, *ritornello*-ul de la instrumente (finalul secțiunii **A'**) este interpretat de viori în *pizzicato* (deși nu apare în partitură), probabil pentru a sugera mediul sonor al instrumentelor cu coarde ciupite (lăută), specifice Orientului Apropiat.

***

În țara noastră, reluările cu spectacole de muzică barocă sunt relativ puține. Iată câteva exemple:

---

[26] https://www.youtube.com/watch?v=TW2GIYQTtIY (accesat 27.10.2016)
[27] http://edu.medici.tv/en/operas/the-fairy-queen-jonathan-kent-william-christie-glyndebourne - subtitrare în engleză (accesat 28.10.2016)
[28] https://www.youtube.com/watch?v=iCzzGWge9kI&index=7&list=PLF3CBFED332579B29 (accesat 29.10.2016)

1) Iaşi, octombrie 2012 – spectacolul *Indiile Galante* de Jean-Philippe Rameau, în regia lui Andrei Şerban, care realizează o adaptare modernă. Spectacolul a avut două premiere, doi dirijori, Gabriel Bebeşelea şi Adrian Morar, două distribuţii de solişti.

2) La Bucureşti, în cadrul Festivalului *Chei* organizat de UNMB a fost prezentată opera *Alcina*[29] (5 aprilie 2011), care a inclus studenţi de la Master anul II, orchestra Barockerilor, condusă de Adrian Buciu. Regia a fost semnată de prof. asoc. dr. Anda Tăbăcaru-Hogea. Spectacolul a fost dirijat de Adrian Butterfield din Marea Britanie. Au fost folosite instrumente şi acordaj modern, dar care au inclus clavecinul şi lăuta.

3) La Iași, a avut loc prezentarea în premieră a spectacolului *Dido and Aeneas*, realizat de UAGE în colaborare cu ONRI (17 iunie 1998), în rolul lui Dido fiind distribuită Diana Bucur.

4) Festivalul Internaţional al Artei Lirice, Sibiu 2014[30] a transmis *live* în 25 septembrie 2014 un spectacol intitulat *Opera în Baroc* – Concert de muzică barocă de G.F. Händel. Şi-au dat concursul Orchestra de cameră a Festivalului, Corul Filarmonicii *Transilvania* Cluj-Napoca, dir. Stepen Smith (Elveţia), solistă Annina Haug – mezzosoprană (Elveţia). Concertul a inclus arii, coruri şi muzică instrumentală.

5) Publicul român a avut șansa și plăcerea de a asista la câteva astfel de spectacole și cu ocazia Festivalului Internațional *George Enescu*. La ediția cu nr. XXII, observăm că în seara de 5 septembrie 2015[31] pe scena Ateneului Român s-a prezentat programul 100 % englezesc (nu și 100% baroc – dar cu atât mai interesant prin alăturarea perioadelor!), dedicat Sf. Cecilia și intitulat *Odes to St. Cecilia*. Pe afiș au fost incluse lucrări de Henry Purcell – *Ode to St. Cecilia "Welcome to all the pleasures"* (1683), Benjamin Britten – *Hymn to St. Cecilia* (1942) și Händel – *Ode to St. Cecilia "From Harmony"* (1739). În pauza concertului, dirijorul Tiberiu Soare l-a avut ca invitat[32] pe maestrul Robert King[33], dirijorul ansamblului *The King's Consort* – un ansamblu deosebit de apreciat și recunoscut în lumea întreagă, cu o bogată activitate concertistică dar și cu înregistrări de studio numeroase, având la activ peste un milion și jumătate de CD-uri vândute la diverse case de discuri.

Seara de 6 septembrie 2015 a oferit în aceeași locație și tot în cadrul seriei *Concertele de la miezul nopții* opera în concert *Catone in Utica*, aparținând compozitorului – mai puțin cunoscut la

---

[29] http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/opera-baroca-la-sala-studio-a (accesat 20.10.2016)
[30] https://livestream.com/Romania-Live-Events/OperaBaroc/videos/63091461 (accesat 21.10.2016)
[31] Acest spectacol s-a desfășurat în seria *Concertele de la miezul nopții*.
[32] Din scurtul și interesantul interviu acordat de Robert King reporterului și dirijorului Tiberiu Soare, am reținut remarca acestuia cu referire la G.F. Händel: „importul de compozitori este o inovație engleză".
[33] Robert King se distinge ca unul dintre cei mai apreciați șefi de orchestră ai generației sale, cu numeroase turnee în Eoropa dar și în multe orașe din Canada și S.U.A. – Houston, Detroit, Seattle, Oregon. Este considerat un expert în muzica lui Henry Purcell, fiind Director Artistic al Festivalului Tricentenar Purcell de la Wigmore Hall și având numeroase înregistrări cu muzica lui Purcell; totodată, este cunoscut ca realizator și prezentator al unor emisiuni la BBC.

noi, Leonardo Vinci (1690-1730). Spectacolul a avut ca protagonişti orchestra *Il Pomo d'Oro* şi, printre alţii, pe doi renumiţi contratenori ai momentului – Max Emanuel Cenčić şi Franco Fagioli.

Următorul sfârşit de săptămână a adus două seri magice, am putea spune, cu muzica lui G. F. Händel, în interpretarea unui alt ansamblu cu tradiţie în muzica barocă – după cum se şi intitulează: *Orchestra and Choir of the Age of Enlightment*, avându-l la pupitrul dirijoral pe Laurence Cummings. Prima seară a cuprins un program strict instrumental[34], pe când în următoarea, am putut asista la prezentarea oratoriului *Saul*, care ne-a făcut cunoştinţă cu soliştii şi corul acestui ansamblu.

Dacă serile de 12 şi 13 septembrie au fost dedicate lui Händel, cel mai cunoscut autor de operă şi oratoriu din perioada barocă, cele din 18 şi 19 septembrie i-au fost dedicate lui Claudio Monteverdi (1567-1643) – primul mare compozitor al genului de operă. Alte două seri strălucite datorate nu doar ultimelor două capodopere ale compozitorului – *Întoarcerea lui Ulisse în patrie* (1641) şi *Încoronarea Popeei* (1642), ci şi numelor mari de pe afiş: orchestra *Academy of Ancient Music,* dirijorul Richard Egarr, mezzosoprana Sarah Connolly şi tenorul Ian Bostridge, pentru a cita doar câţiva.

Ca o concluzie la aspectele de viaţă muzicală semnalate, observăm complexitatea repertoriului şi atracţia pe care o exercită asupra publicului român, atât genurile instrumentale, cât şi cele vocale ale perioadei baroce, renăscute, de altfel, prin câteva festivaluri de muzică veche organizate în România[35]. Şi ca o completare firească a celor afirmate anterior, am putea spune că această lucrare nu ar fi fost concepută, probabil, dacă nu ar fi existat un reviriment al muzicii baroce la nivel internaţional, dar şi românesc.

BIBLIOGRAFIE

BUELOW, George J. – *Rhetoric and Music – Up to 1750: Musical figures*, în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 21

BUKOFZER, Manfred – *Music in the Baroque Era*, London, J. M. Dent & Sons LTD., 1948

DEAN, Winton – *Händel's Opera 1704-1726*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006

DEAN, Winton; John Merrill KNAPP – *Händel's Opera 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006

VICKERS, David – *Recordings* în *The Cambridge Händel Encyclopedia*, Cambridge University Press, 2009

[34] Au fost incluse: două *Concerte pentru orgă*, trei *Concerti Grossi* şi o *Trio Sonata*.
[35] În Bucureşti, Miercurea-Ciuc, Timişoara există deja *Early Music Festival*.

WEBOGRAFIE

http://edu.medici.tv/en/operas/tamerlano-teatro-real-graham-vick-2008 (accesat la 22.10.2016)

http://edu.medici.tv/en/operas/giulio-cesare-haendel-david-mcvicar-glyndebourne-festival (accesat la 23.10.2016)

http://edu.medici.tv/en/operas/the-fairy-queen-jonathan-kent-william-christie-glyndebourne (accesat la 23.10.2016).

https://livestream.com/Romania-Live-Events/OperaBaroc/videos/63091461 (accesat la 21.10.2016)

http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/opera-baroca-la-sala-studio-a. (accesat la 20.10.2016)

https://www.youtube.com/watch?v=iCzzGWge9kI&index=7&list=PLF3CBFED332579B29 (accesat la 22.01.2017)

https://www.youtube.com/watch?v=Nu9i5ExXazE (accesat la 22.01.2017)

https://www.youtube.com/watch?v=TW2GIYQTtIY (accesat la 21.01.2017)

Recitativ și Lamento: Dido – *When I am laid in earth* – (*Dido and Aeneas,* dir. William Christie, Dido – Malena Ernman) https://www.youtube.com/watch?v=ou8A0g_jYyA (accesat la 10.12.2016)

Arie: Cleopatra*: Non disperar, chi sà?* (Nr. 6) - (*Giulio Cesare,* dir. William Christie, Cleopatra - Danielle de Nisse) https://www.youtube.com/watch?v=AhLluWn3UKY (accesat la 10.12.2016)

OUT OF FORMS

Conferențiar univ. dr. **Veronica Gaspar**
Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: From a personal experience coming from the attendance of more than 70 international meetings (Conferences, Round tables, Symposia) we aim at pointing out two issues, which have a direct impact on performers and on their educators. Performance and musical expressivity generated in the last two decades an explosion of hundreds, even thousand of research-studies. Most of them are based on scientific experiments of highest technology, but far from the concrete preoccupations that might be of any relevance for musicians. The second, which might be subsequent, is the constant estrangement of the practical performers from any link with theories and theoreticians. The communication forms of the present day scientific world are often leaving musicians out of the problems of their own field. We shall present two cases – the musical recovery of two severely injured students – which might be interesting for performers and music teachers, but, because of their uniqueness they are hardly easy to be included in the required system for a proper scientific communication.

Keywords: application forms, Cognitive Sciences, quadriplegia, bipolar disorder, expressivity.

Ultimele decenii au marcat un progres în organizarea conferințelor internaționale prin crearea unui cadru-stas în privința structurii ca atare a evenimentului, a formularelor de aplicații și chiar a abordărilor tematice. Ordonarea, inițiată și condusă de cercetători din spațiul anglofon, cu precădere din cel al Regatului Unit a adus stabilitate și predictibilitate, dar, în același timp a constituit și o provocare, de multe ori greu de trecut, pentru acele comunicări bazate pe creativitate și inovare, ceea ce s-a reflectat îndeosebi în domeniul științelor umaniste și al artelor. Și în privința comunicărilor cu tematică muzicală, eliminarea diletantismului și ceea ce Gaston Bachelard numea „delirul adjectivant paralel”[1] al stadiului corespunzător cunoașterii pre-științifice au contribuit la acuratețea și rigoarea studiilor. Totuși rigoarea și preocuparea pentru obiectivitate au generat și o anumită uniformitate a comunicărilor, vizibilă nu doar în structură și limbaj, ci chiar și în bibliografii. Se poate menționa, de asemenea, și o limitare a conferențiarilor principali (*keynote speakers*) la un număr restrâns de cercetători, în special din spațiul britanic, ori la discipolii sau colaboratorii acestora[2]. Grila necesară participării la comunicările internaționale destinate problematicii muzicale a devenit treptat restrictivă, favorizând îndeosebi acele comunicări sau studii bazate pe evaluare cantitativă. Evoluția tehnologică care a revoluționat tehnica imagistică, MRI (*Magnetic resonance imaging*) permițând

[1] Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1967, p. 9.
[2] Observația nu pune în discuție valoarea acestor lideri de opinie, ci o anumită limitare a numărului acestora în pozițiile cheie ale întrunirilor internaționale.

observarea activității creierului uman în timp real, precum și perfecționarea aparatelor de înregistrare au determinat apariția unui număr mare de studii privitoare la fenomenele legate de recepția, memoria și expresia muzicală. *Harta* creierului muzical la care se adaugă numeroase tentative de cuantificare ale interpretării muzicale sunt unele dintre subiectele cele mai căutate de specialiștii multor domenii ca: medicină, știința computerelor, științe cognitive, matematică etc. Paleta diversă a acestor specialități interesate de interpretarea muzicală are însă o absență notabilă: chiar cea a interpreților muzicali! Lipsa interpreților sau a pedagogilor domeniului are totuși și excepții, dar prezențele sporadice ale acestora la nivelul marilor întâlniri internaționale pe problematica domeniului lor nu schimbă semnificativ această situație paradoxală.

În 2005, am participat, ca bursier al Fundației *Pierfranco e Luisa Mariani* la una dintre cele mai fastuoase conferințe internaționale pe tema *Neuroștiințele și muzica: de la percepție la interpretare muzicală*, în Leipzig, sub egida E.S.C.O.M. (Societatea Europeană pentru Științe Cognitive în muzică), a Institutului Max Planck și a încă numeroase asociații și fundații[3]. Am putut constata că printre cele 400 de participări active doar șapte erau ale unor interpreți sau profesori de interpretare muzicală. M-am străduit să aflu dacă măcar în public se mai găseau prezențe ale celor (teoretic) direct interesați și nu am putut găsi un număr care să depășească 20... Deși lipsa de interes a muzicianului practicant față de teorie și teoreticieni, care uneori atinge accente de aversiune este greu de negat, totuși înainte de a blama interpreții pentru aceasta, să privim fenomenul și din perspectiva opusă. Astfel, putem constata că limbajul comunicărilor, tematica, concluziile precum și formele fixe în care o lucrare primește *binecuvântarea* de a participa la o conferință internațională sunt sever îndepărtate de expertiza și zona de interes ale interpreților. Limbajul celor mai multe din studii, postere, articole presupune o educație științifică la care un interpret nu are cum să aibă acces în mod normal: medicină avansată, matematică, știința computerelor, fizică etc. Desigur, epoca noastră promovează echipele inter-disciplinare, tocmai pentru armonizarea limbajelor și perspectivelor profesionale diverse. Totuși, grav este că în rândul acestor echipe ce atacă cu entuziasm problematica prelucrării informației muzicale sau cea a interpretării, printre medici, cognitiviști, etologi, fizicieni se găsește arareori un muzician și acesta este îndeobște absolvent de studii teroretice muzicale, care nu au în curricule și studiul vreunui instrument. De aici provin cele mai importante motive ale clivajului dintre practician și noile teorii: tematica și concluziile care, deși pot fi interesante, nu au decât extrem de rar relevanță pentru adevăratele probleme ale interpretului sau pedagogului. Firește că sunt și excepții: studiile centrului de Științe Cognitive

---

[3] *The Neurosciences and Music II – From perception to performance*, E.S.C.O.M. (European Society for Cognitive Sciences in Music, Germany, New York Academy of Sciences, Fondazione Pierfranco e Luisa Mariani, in partnership with the Max Planck Institute for Human Cognitive and Brain Sciences, S.M.P.C. (Society for Music Perception and Cognition) USA, I.S.M.M. (International Society for Music in Medicine) Germany, S.E.M.P.R.E. (Society for Education, Music and Psychology Research), UK, Leipzig, 5-8 May 2005.

pentru Muzică de la Universitatea din Montreal, Canada despre amuzie, de exemplu sunt extrem de interesante. Centrul sus-menționat este condus de o celebră cercetătoare, Dr. Isabelle Peretz, autoare a peste 175 de lucrări științifice privitoare la percepție muzicală, memorie, emoție, atingând incluziv tematica interpretării muzicale[4]. De asemenea, studiile referitoare la prelucrarea informației la nivel cerebral despre înălțimea sunetului și tonalitate ale Profesorului Carol L. Krumhansl de la *Cornell University*, New York, sau cele ale Prof. dr. Stefan Koelsch, Facultatea de Psihologie a Universității din Bergen, Norvegia, despre mecanismele de respingere/acceptare ale limbajului muzical au relevanță, sau cel puțin prezintă interes și pentru practicieni, în special pentru cei implicați în pedagogie. Dar marea majoritate a studiilor și în special articolele prezentate în întâlniri internaționale sunt focalizate pe subiecte minore sau chiar neinteresante pentru muzician. De exemplu, un studiu realmente complex din punct de vedere al tehnologiei implicate a arătat că creierul unui muzician este mult mai capabil să memoreze și să recunoască muzică decât creierul unui non-muzician... Precum și revelația majoră că există diferențe de dinamică și agogică între interpretările lui Horowitz și Argerich... Sau că sentimente ca gelozia, amuzamentul, iritarea etc. au corespondențe muzicale care au localizări vizibile în creier (!). Sau că gestica instrumentistului are uneori scop de comunicare, iar alteori scop de realizare fizică a sarcinii respective și că cele din a doua categorie sunt mult mai numeroase în interpretările solo decât în ansambluri... Și exemplele pot continua, atingând nu de puține ori umorul absurd, cel puțin din perspectiva muzicianului profesionist.

Al treilea argument privitor la slaba prezență a practicienilor din muzică în întrunirile internaționale dedicate muzicii se referă la formele în care trebuie să fie încadrate aplicația. Astfel, deși acestea au fost create în scopul evitării verbiajului incoerent care, nu de puține ori însoțește relatările despre muzică precum și pentru a asigura o disciplină metodologică necesară demersurilor științifice. Numai că aceste rubrici[5] sunt de multe ori adevărate „paturi ale lui Procust" în care adevărurile relevante pentru muzician ar trebui să fie, fie ciuntite, fie extinse artificial.

Ca argument pentru acest al treilea punct al prezentei analize, am ales două exemple care, deși prezintă interes pentru cei din breasla noastră, nu se pot încadra cu ușurință în formele consacrate. Prima a fost „A premiere: Performing Piano after ‚Unstable Cervical Spine Fracture with Cervical Quadriplegia'!" (O premieră: să mai poți cânta la pian după diagnosticul „fractură cervicală instabilă cu tetraplegie cervicală"!)[6], a doua (în colaborare): „Influence of bipolar disorder on musical performance" (Influență a tulburării bipolare [psihoză maniaco-depresivă] asupra

---

[4] De menționat că Dr. I. Peretz este absolventă de psihologie.

[5] Background, Aim and purpose, Method, Results, Conclusions (Documentare/punct de pornire, Scop, Metode, Rezultate, Concluzii).

[6] Veronica Gaspar, *A premiere: Performing Piano after, Unstable Cervical Spine Fracture with Cervical Quadriplegia*! The 28th World Conference of ISME the International Society for Music Education, Università di Bologna, Italia, 20-25 iulie, 2008.

interpretării muzicale)[7]. Am totuşi datoria să semnalez că ambele comunicări au fost acceptate, chiar dacă nu au corespuns (una, deloc, cealaltă, în mică măsură) schemei formale consacrate.

Prezenta relatare are, aşadar, un inconvenient major, în raport cu formalismul corect cerut de comunicări. Este dificil, dacă nu imposibil de prezentat rubrici stas. De aceea, mă întreb în ce măsură atare precauţii formale sunt eficiente pentru rigoarea ştiinţifică şi în ce măsură nu sunt altceva decât un fel de joc social, semnificativ înrudit cu „limba de lemn" comunistă, care de multe ori promovează impposturi, cu condiţia să fie bine organizate în rubrici conforme. Nu intenţionăm, însă, să depreciem în totalitate astfel de forme de organizare a prezentărilor ştiinţifice, ci doar să subliniem că există cazuri în care şablonul „corect" nu are întotdeauna şi un conţinut relevant precum şi cazuri în care informaţii de interes major nu se pot încadra în armura formală.

Cazurile la care ne vom referi sunt „în afara formelor". Ele nu pot fi prinse în vreun studiu statistic medical sau sociologic, mai ales unul dintre ele, ce este cu adevărat unic. Este vorba de prezentarea evoluţiei a doi studenţi care se confruntă cu traume majore: neurologice, respectiv psihiatrice. Abordarea de faţă aparţine unui profesor de pian, nu unui clinician. Scopul prezentării este descrierea unor aspecte relevante ale recuperării profesionale în relaţie cu recuperarea fizică şi mintală, precum şi evidenţierea anumitor modificări în interpretarea pianistică pe care le-am putut sesiza.

Primul caz, A, descrie recuperarea fizică şi, mai ales muzicală a unui tânăr care a suferit o traumă spinală în urma căreia a rămas paralizat de mâini şi picioare. Accidentul s-a petrecut în SUA, unde pianistul, student în ultimul an la secţia de Pian Principal a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti fusese invitat pentru a susţine un recital la New York. Destinul, însă a hotărât altceva. Din fericire, internarea, operaţia şi recuperarea au avut loc în Statele Unite şi tot din fericire paralizia nu a fost definitivă, astfel că, deşi cu sechele, se poate totuşi vorbi de o recuperare spectaculoasă. Termenul *recuperare* presupune regăsirea abilităţii fizice, psihologice şi îmbunătăţirea proceselor perceptive şi mnemonice. În plus re-educarea pianistică implică şi factori specifici. Aşadar revenind la scopul principal al prezentării de faţă, considerăm că observarea mecanismelor acestor procese şi, pe cât posibil, sublinierea aspectelor relevante pentru recuperarea pianistică ar putea fi de interes, chiar dacă este improbabilă repetarea întocmai a unei asemenea înlănţuiri de evenimente.

Un asemenea caz nu are precedente şi nu cunoaştem vreun termen de comparaţie. Cele notate mai jos ating mai multe domenii în care există cercetare ştiinţifică: medicină, reabilitare a altor boli prin muzică (deşi acest din urmă domeniu nu se ridică la nivelul profesional al cercetării medicale propriu-zise). Literatura medicală are multe studii privitoare la tetraplegie şi/sau

---

[7] Veronica Gaspar, Virgil Pavel, Ştefan Spulber, *Influence of bipolar disorder on musical performance*, The 10th International Conference on Music Perception and Cognition & The 3rd Triennial Conference of the Asia-Pacific Society for the Cognitive Sciences of Music, Sapporo, Japonia, 25-29 august 2008.

recuperarea funcţionalităţii membrelor[8]. În aceste studii, totuşi, sunt tratate doar aspectele medicale şi, mai rar, cele psihologice. Or, din punct de vedere medical, reabilitare înseamnă regăsirea unor funcţiuni de bază, departe de preocuparea pentru performanţa unui muzician profesionist. Traumele muzicienilor descrise în rapoarte ştiinţifice sunt legate de aşa-numita crampă sau de sindromul de tunel carpian, cazuri care nu sunt legate de coloana vertebrală. Am găsit mai multe situaţii izolate în care este vorba despre muzicieni care au suferit dizabilităţi ale membrelor[9]. Totuşi aceste studii diferă de cazul A deoarece se referă la bolile profesionale ale muzicienilor, ca de exemplu distonia focală sau ceea ce se numeşte curent *crampă*, boli care sunt ale creierului, nu ale coloanei vertebrale şi care, întotdeauna, însoţesc o cauză psihologică majoră. Aceste afecţiuni sunt înrudite cu *yip*-ul jucătorilor de golf, cu *crampa semnăturii* (ce viza exclusiv contabilii înainte de era calculatoarelor) etc. Mulţi muzicieni, cu cariere notabile au suferit de aceste boli.

Boala unui pianist important, Leon Fleischer, distonia focală, este un caz oarecum înrudit. Fleischer a avut mai mult de 30 de ani degetele mâinii drepte încleştate, dar a fost un caz care, în final s-a rezolvat şi pianistul şi-a putut relua cariera. De un final fericit s-a bucurat şi chitaristul clasic David Leisner, vindecat după 10 ani. Ambii artişti nu au rămas cu sechele. Dar chiar dacă există similitudini între efectele practice ale traumelor asupra folosirii membrelor şi chiar dacă anumite tratamente simptomatice – ca de exemplu, injecţiile cu Botox în nerv – pot avea succes în anumite afecţiuni neurologice, totuşi cauzele traumatismului şi consecinţele fiziologice şi psihologice stabilesc deosebiri esenţiale. Alţi chitarişti sau artişti Rock precum Billy McLaughlin, Terry Syrek, Andy Billups, Greg Harry, Don Taylor etc. etc s-au confruntat cu leziuni medulare sau afecţiuni sistemice ca distrofie musculară, accident vascular cerebral sau scleroză multiplă. Ei au reuşit să compenseze mobilitatea redusă cu posibilitatea de a găsi substituţii importante în tehnologia muzicală computerizată. Dar aceste din urmă cazuri se referă la boli înnăscute, sau, eventual favorizate de leziuni cerebrale datorate excesului de alcool şi droguri şi nu la urmările unui accident mecanic. Un exemplu apropiat de cazul A este cel al percuţionistului Donald Jaeger. Acesta şi-a revenit parţial din tetraplegie şi a găsit mijloace tehnice de a-şi suplini infirmitatea, reuşind să-şi continue o carieră muzicală.

În ceea ce priveşte concluzia, nici aceasta nu este definitivă deoarece, deocamdată, nu sunt probe că însănătoşirea ar fi deplină. Intenţionăm să schiţăm o legătură între trauma de coloană, respectiv schimbările paradoxale de dispoziţie şi cântatul la pian, cu accent pe aspectele muzicale şi

---

[8] De exemplu: cercetări menţionate în *Acta Orthopaedica et Traumatologica Hellenica, Journal of the Hellenic Association of Orthopedic and Traumatology*, vol. 57, nr. 4 – 2006 de Lamb & Landry (1971), Moberg (1978) etc.

[9] Aspecte semnificative privitoare la traumele instrumentiştilor pot fi găsite în studii ca, de exemplu în: Martin Kantor, *Occupational Disorders; Treatment Guide for Therapists*, Greenwood Publishing Books, din 1997. La începutul anilor '90 Carola Grindea a scris un compendiu foarte util în care a prezentat cele mai importante date referitoare la bolile profesionale ale muzicianului: *Tensions in the performance of music*, cu prefaţă de Yehudi Menuhin, Londra, Editura Kahn & Averill, 1991.

pe modificările în capacitatea de învățare și expresivitate. Elementele analizate nu sunt măsurabile, iar *metoda* iese în afara formelor de prezentare, întrucât se bazează pe observație, intuiție și experiență pedagogică. Este de asemenea de semnalat și un factor important ce ține de subiecții studiului: voința și efortul fiecăruia dintre ei de a reveni la performanța pianistică. Orice profesor de instrument știe că, de obicei, reacția unui student (elev) după confruntarea cu o traumă, chiar și incomparabil mai mică este cea de abandon sau, eventual, de continuat formal la nivelul de minimă rezistență.

O sumară prezentare a evoluției medicale este necesară doar pentru a încadra temporal și a lega de o referință mai obiectivă pașii făcuți în recuperarea muzicală. Cazului A a avut două rapoarte medicale: primul de la camera de gardă a secției de neurochirugie de la Centrul Medical Flagstaff din 20 august 2005, semnat de Dr. Med. Nathan Avery și celălalt diagnostic, eliberat un an mai târziu, de Spitalul Universitar de Urgență *Elias* din București.

Fractura cervicală instabilă cu tetraplegie diagnosticată în spitalul american ducea la o concluzie destul de rezervată: „Pacientul a avut o leziune motorică începând din momentul accidentului și nu putem afirma dacă acest lucru poate fi îmbunătățit sau nu; totuși faptul că injuria nu este și senzorială, poate lăsa câmp de speranță".

Diagnosticul din 2006 de la București a fost semnificativ diferit: „Sechele post tetraplegie spastică C6-C7. Membre superioare: deficit motor discret[10] pentru mâna dreaptă, spasticitate moderată, fără tulburări senzoriale pe partea dreaptă. Membre inferioare: piciorul drept deficiențe motorice [...] piciorul stâng deficiențe senzoriale, sensibilitate bilaterală proprioceptivă, HROT bilateral".

În 2008, anul când am prezentat cazul, pareza motorică dreapta era moderată, totuși tulburările senzoriale persistau în partea stângă. Se pare că dezvoltase un sindrom Brown-Sequard[11]. Nu am putut confirma ferm această presupunere, iar practica medicală din țara noastră nu prea presupune o cercetare pe caz de studiu, realizată în colaborare cu un specialist în domeniul artistic.

Descrierea recuperării făcută chiar de victimă este impresionantă:

În august 2005 am suferit o operație la coloana cervicală (C6-C7) cu osteo-sinteză cu titan și transplant de os (Dr. Nathan Avry). În prima etapă la Spitalul Flaggstaff am început cu mare greutate să-mi mișc mâinile. Mîinile și brațele începuseră încet să se se refacă după o lună de la operație. La început nu eram capabil să țin nimic (pahar, tacâm etc.) sau să-mi folosesc mâinile în vreun fel. Nu eram capabil să deschid nici măcar un borcan de iaurt; de altfel nici un fel de dop sau capac. Nu puteam să închei sau să deschei nasturii sau să mă îmbrac singur. Ulterior am început să fac exerciții grele și dureroase ca să învăț să stau în picioare și să mă sprijin de mâini. Când poignet-urile mi se frângeau, Amy, antrenoarea mea le înfășura și încercam o dată și încă o dată. În ceea ce

---

[10] Din punct de vedere medical, formularea *deficit motor discret* se referă la funcțiile de bază și nu are în vedere performanța profesională.

[11] Sindromul Brown-Sequard (BSS) este un status neurologic mai rar întâlnit provocat de o leziune în coloana vertebrală, în care o parte are disfuncție motorică (hemi-paraplegie) și cealaltă o disfuncție senzorială (hemi-parestezie)

privește picioarele, ele erau complet imobile. Încă îmi este greu să-mi amintesc amestecul de sentimente care mă învăluiau în acea perioadă. Înotam între disperare, teamă, grijă, tristețe și speranță, mai ales încercând să înlătur păcatul lipsei de speranță. Mi s-a întâmplat să mă gândesc că, poate, povara destinului meu actual este un fel de pedeapsă a lui Dumnezeu, pentru că am îndrăznit să iubesc prea mult muzica... După o lună, mâna mea stângă părea mai slabă și mai spastică decât dreapta, dar reflexele de la nivel de mână și cot erau mai bune. Apoi, lucrurile s-au schimbat: în pofida spasticității sale de neînlăturat, mâna stângă a sfârșit prin a o depăși pe cealaltă prin reflexe, putere și abilitate. După ce m-am obișnuit să utilizez un scaun rulant, am continuat recuperarea la un centru special, Peeks Center aflat într-o locație apropiată. Acolo erau două piane: un pian cu coadă în Salonul de Muzică și o Clavinovă undeva prin sala de proiecție. Nu puteam studia pe un pian adevărat; nici măcar nu mă puteam apropia de el. Nu puteam atinge altceva decât Clavinova, fiind conștient și copleșit de decăderea mea".

Prima etapă a recuperării instrumentale a fost făcută de cazul **A**, singur, la Centrul Peeks. El descrie punctul de început când degetele 2 și 3 curbate, *călcau* clapele cu unghiile și când nu putea controla întinsul falangelor. Cei mai afectați nervi erau radialul și medianul. Printr-o voință ieșită din comun, în pofida eșecurilor a reușit să recapete, într-o oarecare măsură control asupra mâinilor, întărirea musculaturii și, într-un program susținut terapeutic cu exerciții, băi calde și masaj a reușit să folosească, la început câte un deget, apoi treptat să ajungă să poată studia exerciții de Hannon, Hertz, Alfred Cortot, la care s-au adăugat ulterior piese muzicale ușoare și câteva *Preludii* din *Clavecinul bine temperat*. În 2006, **A** relatează: „În acest răstimp îmi regăsisem în mod miraculos controlul parțial asupra picioarelor. După un an am putut din nou să merg, iar mâna mea stângă se întărise suficient ca să îndrăznesc să mă gândesc că aș putea relua studiul pianului cu repertoriu de mâna stângă. Încă am control limitat asupra chinesteziei, deși pot face intensități gradate. Spasticitatea a mai rămas doar în mâna dreaptă, mai ales când sunt obosit sau când cânt prea repede în raport cu actuala mea condiție. Ea se manifestă la nivel distal, împiedicând flexorii și adducțiunea. Nu-mi pot folosi total piciorul drept, astfel că pun pedala cu stângul".

L-am urmărit pe A în două etape diferite: în primul, 2005-2006 el a cântat doar repertoriu de mâna stângă: *Preludiu* și *Nocturnă* op. 9 de Scriabin, *Concertul* nr. 4 op. 53 de Prokofiev, *Lăcusta* de Dan Dediu, *Sonatina* de Dinu Lipatti. În timpul perioadei mâinii stângi, am încercat să-l direcționez spre semnificația muzicală a pieselor, fără să-l stresez, ci insistând pe scopul muzical. Am încercat să-i rezolv dificultățile tehnice fără să insist asupra mișcării degetelor, ci asupra structurii melodico-ritmice a pasajelor. I-am recomandat mișcări lente, flexibile de *legato*, care cuprind un motiv sau o frază muzicală, evitând lovirea separată a clapelor. Am încercat cu diplomație să-i înlătur obsesia pentru exercițiile tehnice și am încercat, de asemenea (cu succes

oarecum limitat), să-i temperez tendința de *a arde* etapele și mai cu seamă dorința de a căpăta repede viteză, forță și control asupra mâinii drepte.

În timpul anului următor, 2007-2008, A își îmbunătățise simțitor mâna dreaptă, ceea ce a permis abordarea unui repertoriu solid de două mâini, mult mai avansat decât cel al majorității colgilor săi: *Sonata* op. 110 de Beethoven și *Variațiunile* pe *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de Liszt. În repertoriul ales pentru licență, el a pus doar o singură lucrare pentru mâna stângă și anume *Sonatina pentru mâna stângă* de Dinu Lipatti. În acea perioadă am avut un an sabatic, în care am activat la Institutul de Științe ale Educației din București, perioadă în care A s-a pregătit mai mult singur, cu toate că fusese repartizat unui profesor. În consecință, el și-a clădit examenul de licență – cu bune și rele – după capul lui. Era, de altfel, imposibil de urmărit evoluția sa, mai ales că A voia să fie tratat *normal* și nu prins într-un proces de monitorizare.

În iunie 2008 l-am reîntâlnit pe A și am putut compara condiția sa actuală cu perioada mâinii stângi, perioadă în care îl îndrumasem consecvent. Am descoperit și îmbunătățiri, dacă n-ar fi de menționat decât re-utilizarea mâinii drepte, dar și nerealizări. Un fapt remarcabil era că reușea să evite desincronizările dintre mâini, deși mâna sa dreaptă era ceva mai lentă. Totuși, degetul mare al acesteia nu era mereu controlat: uneori nu nimerea clapa, dovedind că, de fapt, mai erau sechele din pareza sa. Totuși, anumite deficiențe supărătoare de curățenie și o nou-apărută indiferență la nuanțe nu arătau diferențe între mâna mai bună și cea (simțitor) mai puțin bună. Era, de asemenea, dificil să stabilești dacă neglijențele sale privitoare la expresie (neglijențe, de altfel, mult sporite în raport cu perioada precedentă) se datorau diferențelor de abilitate dintre mâini, sau puteau fi privite ca manifestări ale oboselii acumulate de-a lungul fastidiosului proces al recuperării.

În același timp, am remarcat anumite caracteristici ale condiției sale post-traumatice, asupra cărora medicii nu au insistat, după câte am putut constata. Am observat, pe lângă trauma coloanei și o evidentă perturbație la nivel cerebral, care se exprima printr-o ușoară pareză a feței și o asimetrie a privirii, manifestă în special când era obosit, precum și o foarte deranjantă și relativ frecventă *in-atenție*. Totuși trebuie spus că *in-atenția* sa era destul de ușor de corectat. Insist pe faptul că aceste fenomene erau mai vizibile în 2008 decât fuseseră în perioada anterioară. Faptul că nu mai fusese o perioadă controlat nici de terapeuți specializați și nici de profesorul de instrument ar putea constitui o explicație a acestei înrăutățiri.

Cântatul lui **A** în această epocă avea și o evidentă fractură între realizarea tehnică și conținutul pieselor. Or această caracteristică este greu de atribuit în mod expres sechelelor spinale sau cerebrale, întrucât învățământul pianistic de care avusese parte în primii săi ani de ucenicie pianistică fusese tributar vechii școli, care se baza tocmai pe separarea dintre „mână și inimă". Astfel, traumatismul, efortul recuperării și toate celelalte elemente subsecvente puteau fi cauza acestei separări, sau, puteau genera o regresie într-un stadiu timpuriu al uceniciei sale.

Comparând cele două momente post-traumatice ale evoluției muzicale a lui A, putem evidenția anumite trăsături psihologice și muzicale. Caracteristicile muzicale din tabelul următor sunt într-o oarecare măsură alese empiric, ținând cont de imperativele comune ale predării pianului.

Dacă recuperarea psihologică arată un progres cert, în tabelul recuperării pianistice se pot observa și regrese, sau menținеri, pe lângă numeroase îmbunătățiri. Este cazul capacității de auto-control, sau al expresivității și chiar al emotivității. Am alăturat observațiilor și comparația cu statusul dinainte de accident, cu precizarea că în acea perioadă nu urmărisem cu aceeași minuțiozitate evoluția generală a studentului, mulțumindu-mă să constat progresul și situarea între colegii de promoție, ca orice profesor într-o situație de normalitate. Astfel mi-a fost imposibil să apreciez, de exemplu, în ce măsură auto-aprecierea sa diferea în funcție de termen – lung sau scurt.

Trăsături psihologice

	Ianuarie 2007	Iunie 2008	Înainte de accident
Percepție	Nealterată	Nealterată	Corectă
Memorie	Deficiențe ușoare	Foarte performantă	Performantă
Atenție	Deficientă	Foarte deficientă	Normală, preponderent bună
Interes	Foarte mare	Mediu	Foarte mare
Dorință de a munci	Medie	Mare	Mare
Tenacitate/încăpățânare	Grad ridicat	Grad ridicat	Grad ridicat
Auto-apreciere (termen lung)	Nerealist (optimist)	Moderat realist	[probabil] Nerealist (optimist)
Auto-apreciere (termen scurt)	Nerealist (anxios)	Moderat realist	[nu a fost observată]
Performanță intelectuală	Înaltă	Înaltă	Înaltă
Emotivitate	Ușor crescută	Echilibrată	Ușor crescută

Trăsături muzicale

	Ianuarie 2007	Iunie 2008	Înainte de accident
Velocitate	Slabă	Îmbunătățită	Limitată, normală
Control asupra brațului	Mediu	Progres important	Normal (după corectare)
Legato	Insuficient	Insuficient	Bun (după corectare)
Intuiția frazării	Slabă	Slabă	Bună (obținută cu efort)
Nuanțare	Insuficientă	Ușoară îmbunătățire	Bună (după corectare)
Ritm	Instabil	Instabil	Bun (corectat f. repede)
Auto-control	Slab-mediu	Slab	Bun
Corectare (după indicație)	Dificultate mare	Dificultate medie	Mediu → bun
Expresivitate	Medie, cu progrese	Săracă	În progres (după corectare)

Dintre caracteristicile psihologice, sunt de remarcat interesul pentru învățare, care a cunoscut o scădere și auto-aprecierea pe termen lung și scurt. În 2007 **A** arăta un optimism și un entuziasm pentru evoluția sa viitoare, stimulate și de progresele sale neurologice, în timp ce pentru sarcinile pe

termen scurt era șovăitor și anxios. În 2008 și entuziasmul, dar și panica au fost semnificativ diminuate și auto-aprecierea a devenit realistă.

În ceea ce privește progresul muzical, deficiențele pianistice și muzicale aparent legate de trauma spinală au fost în mare măsură îmbunătățite. A a făcut un progres incredibil în privința abilităților tehnice și motorice. Problema principală a rămas *sărăcia* muzicală, înțelegând prin aceasta lipsa oricărei precupări pentru expresivitate. Dar dincolo de motivele psihologice (insuficientă motivație, inerție, refuzul de a se mai supune vreunui efort etc.), presupun că acest lucru are în aceeași măsură și cauze obiective ca deficitul senzorial sau diminuarea atenției. Pe de altă parte, nu se pot, totuși, ignora nici efectele previzibile ale unei perioade lungi în care studiul său nu a fost controlat; lipsa de îndrumare putând creea probleme și studenților *normali*. Totuși, acest student nu avea nevoie, înainte de accident, de un exces de supervizare pentru a-și subordona cântatul unui imperativ muzical. Câștigul în echilibrul psihologic, ca și în cel al performanței instrumentale se pare că au avut o contrapondere în sărăcirea expresiei sale muzicale.

Cauze plauzibile ale acestei semnificative fracturi între semnificația muzicală și desfășurarea ca atare a sunetelor ar putea proveni în aceeași măsură de la nivelurile neuro-cortical, psihologic și medular. Astfel, *in-atenția* este consecința traumei ușoare cerebrale (MTBI – *Mild Traumatic Brain Injury*), *dis-atenția* face parte din procesele selective care, fiind centrate cu precădere pe realizarea tehnică fac ca orice altceva (inclusiv sensul muzical) să fie expediate în categoria *zgomotului de fond* și, nu în ultimul rând, trebuie luată în considerare și parestezia parțială generată de leziunea coloanei.

Ar fi fost bine să se poată cerceta relația dintre o deficiență senzorială și procesele care au loc la nivelul semantic al discursului muzical. Dar acest lucru deocamdată nu se întrevede a fi posibil, întrucât medicina studiază efectele parestezиilor asupra abilităților umane obișnuite, iar muzicienii care să îndeplinească cele două condiții: să sufere de parestezie, dar să și continue o carieră cu exigență profesională înaltă nu se întâlnesc prea des... Observația empirică la care ne referim evidențiază o legătură între sensibilitatea afectată și capacitatea de coordonare muzicală. Legătura este confirmată în acest caz particular de faptul că ierarhia dinamică și coerența muzicală erau mai bine realizate de mâna dreaptă (deficientă motoric) decât de cea stângă (deficientă senzorial). O atare ipoteză nu poate fi integral confirmată în contextul mai complex în care și memoria, precizia gestului sau starea emoțională au fost îmbunătățite. Spasticitatea, precum și oboseala fizică sau tulburările de atenție nu dovedeau vreo legătură cu starea psihică; acestea păreau exclusiv legate de efortul fizic.

Chiar de la început, când încă nu-și putea folosi mâna dreaptă, repertoriul său de mâna stângă corespundea celui mai înalt nivel din orice universitate de muzică. De exemplu, alături de *Concertul* IV de Prokofiev sau de *Chaconna* de Bach-Brahms, repertoriul planificat mai conținea și *Panathenäenzug* (*Studii simfonice în formă de Passacaglia pentru pian, mâna stîngă și orchestră*)

op. 74 de Richard Strauss şi *Sonata* op. 179 de Carl Reinecke. Aceste lucrări sunt realmente dificile şi nu lasă loc pentru toleranţă sau compromis. Alături de aceste piese, **A** a trebuit să lucreze şi piese mai scurte, spre a-şi completa programul obligatoriu al anului universitar: Alexandr Scriabin *Preludiu şi Nocturnă* op. 9, Camille de Saint-Saens, *Studii pentru mâna stângă* op. 135, precum şi alte lucrări din repertoriul românesc şi universal.

Cazul unic **A**, pe lângă elementul spectaculos al recuperării are, totuşi şi o posibilă consecinţă practică şi anume: evidenţierea lacunei dintre artişti şi medici, lacună cu osebire importantă la noi în ţară. De aici necesitatea colaborării dintre profesorii de arte (în mod special ne referim la muzicieni) şi ştiinţele exacte, care pot oferi unelte utile pentru analiză şi stimularea performanţei, dar şi elemente de realism pragmatic care să dea sens cercetării muzicale fără muzicieni. Neimplicarea muzicienilor în echipele multidisciplinare care, printre altele, se ocupă cu zel şi de profesia muzicală, nu poate duce la un rezultat bun; în niciun caz pentru muzicieni. Atunci când ne confruntăm cu un caz-limită, cum a fost **A**, putem aprecia dimensiunea unei atare carenţe.

Cazul al doilea, **B**, este tot în afara formelor consacrate, deşi se referă la o situaţie care poate fi întâlnită în mediile universitare, inclusiv în învăţământul muzical. Este vorba despre un student suferind de BD[12], adică tulburare bipolară, maladie psihiatrică severă, care este mai cunoscută sub denumirea sa veche de psihoză maniaco-depresivă. Literatura de specialitate este foarte bogată în descrierile de caz, iar această maladie a fost şi asociată cu expresia artistică, în special cu arta plastică[13]. Este, de altfel, comună aserţiunea că această boală, cu precădere în faza maniacală favorizează creativitatea. Mai mult, opinia populară, nedemonstrată totuşi şi medical, admite că artiştii sunt, în general, predispuşi genetic la forme de nebunie. Cu toate acestea nu am întâlnit descrieri serioase cu relevanţă ştiinţifică ale efectelor acestei boli asupra muzicienilor. Se presupune, de exemplu, că Schubert suferea de depresie în ultimii săi ani. Totuşi puterea sa de muncă contrazice una dintre cele mai caracteristice manifestări ale acestei boli, forţă de muncă ce a dat ciclul de *Lieduri Schwanengesang* D 957, *Cvartetele* în *re* minor D 810 şi *Sol* major D 887, *Sonatele* pentru pian *do* minor D 958, *La* major D 959 şi *Si*b major D 960, *Missa* în *Re*b major D 950, *Fantezia* în *fa* minor pentru duo pian D 940, *Simfonia a X-a* D 936 A şi lista poate continua. Schumann, de asemenea, se presupunea că suferă de *melancolie*, deşi psihoza sa fiind însoţită de halucinaţii auditive şi vizuale, având un caracter continuu şi mai ales o agravare progresivă, contrazicea tabloul simptomatologic al depresiei, aşa cum este descrisă astăzi.

---

[12] Conform DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) – nomenclator internaţional referitor la bolile sistemului nervos.

[13] Arta psihopatologică a fost studiată la noi de Prof. Dr. Aurel Romilă, creatorul unui centru de resocializare a bolnavilor psihici, în care se utiliza şi terapia prin artă.

Deşi nu în număr mare, totuşi au mai fost studenţi în învăţământul superior muzical cu această maladie. În general, aceştia abandonează studiile, presupunem, din două cauze: prima și cea mai frecventă este refuzul tratamentului, iar a doua este dificultatea de a se reintegra după internare și după ravagiile pe care tratamentul le face în procesele cognitive şi memorie. Aşadar, cazul **B** se singularizează şi el, cel puţin prin faptul că pacientul prin avatarurile bolii și, aşa cum menţionam, ale tratamentului, s-a străduit şi a reuşit să finalizeze studiile, în iunie 2010. Descrierea cazului **B** pentru Conferinţa Internaţională de la Sapporo în colaborare cu un medic, Virgil Pavel de la Spitalul Clinic de Psihiatrie *Prof. Dr. Al. Obregia* şi de un neurolog, Stefan Spulber, pe atunci aflat la studii doctorale la Spitalul Universitar *Karolinska* din Stockholm, a forţat aşadar, într-o oarecare măsură rubricile stas prevăzute în formularul electronic de aplicaţie, cel puţin la capitolele *Surse* şi *Metode*. Trebuie menţionat că, relaţia de colaborare cu cei doi medici a fost una de informare şi de adaptare la grilele de descriere ale simptomatologiei BD, cei doi neavând niciun fel de contact cu studentul.

Am observat evoluţia cazului B în mai multe circumstanţe. Am început colaborarea cu acest student în 2004. El venea cu o carte de vizită foarte proastă, fiind considerat un student rebel, dezechilibrat şi leneş, în ciuda unui mare talent care-i adusese în copilărie o mulţime de premii naţionale şi internaţionale. Adaptarea sa la metodele mele nu a fost fără probleme, dar acestea nu au împiedicat crearea unei relaţii de încredere, urmată curând şi de dorinţa studentului de a-şi redobândi statutul de pianist de performanţă. Dar toanele de adolescent rebel conturaseră, de fapt, premisele unui status mental mult mai grav. În primăvara următoare, un episod sever de depresie, cu forme de anxietate a dus la întreruperea studiilor. În anul următor, a revenit la curs şi, treptat, a recâştigat nivelul repertoriului de performanţă. Evoluţia sa devenea extrem de promiţătoare, cu precădere în expresivitate şi dorinţa de a lucra, dar aceste calităţi prevesteau un episod maniacal care s-a produs în toamna următoare, ajungând să fie internat cu poliţia. Internarea şi tratamentul au avut urmări importante în cântatul său la pian, B reuşind după aproximativ un an şi jumătate să recupereze repertoriul şi să finalizeze examenul de licenţă. Examenul nu a fost la înălţimea progresului real pe care-l făcuse, deoarece, în condiţii de stress şi de efort de voinţă, concentrarea sa a avut lacune serioase. Totuşi, lucrurile bune pe care le-a realizat şi, mai ales, calităţile expresive speciale arătate în acele locuri pe care le realiza au făcut ca rezultatul să fie, totuşi unul pozitiv.

Am comparat fluctuaţiile cântatului cu cele ale exprimării verbale, descrise minuţios de literatura medicală, observând, pe lângă previzibile analogii, şi diferenţe notabile. Nu am beneficiat de vreo monitorizare neuro-imagistică sau de vreun alt fel de colaborare compatibilă cu nivelul actual al cercetării internaţionale. Pentru psihiatria românească actuală, tratarea pacientului este un capitol separat, iar viaţa sa după externare, inclusiv studiile muzicale nu sunt deloc în atenţia medicului, care recomandă doar un tratament medicamentos şi atât.

Caracteristicile cântatului în faza depresivă se potriveau cu vorbitul doar în ceea ce privește tonul scăzut, nu și în privința tempo-urilor, decât într-o manieră nesemnificativă. Ceea ce era frapant era o preocupare pentru acuratețea detaliilor și pentru un tempo strict, preocupare cu totul insolită pentru acest student și, în general, pentru cei mai mulți tineri. Expresivitatea suferea prin uniformizare dinamică, orientată înspre nuanțele mici. Piesele noi creau șovăială, neîncredere și presupuneau o investiție de răbdare ieșită din comun pentru profesor. Curând personajul infantil și anormal de cuminte în care se transformase B a ajuns să nu mai aibă curaj, apoi nici energie să iasă din casă și, curând, să se dea jos din pat. A urmat consultația (ambulatoriu) și un tratament care a dat rezultate. Studentul care s-a întors peste câteva luni la curs însă era transformat: avea carențe legate de întreruperea îndelungată precum și de neîncrederea în forțele proprii cu care rămăsese. În acel moment nu am făcut legătura între dificultatea învățării, cu subsecventa sa lipsă de curaj și medicație.

Episodul hipomaniacal a reprezentat cea mai profitabilă perioadă sub raport artistic. În acel moment calitățile de expresie, culoare și capacitate de transmitere emoțională au depășit cu mult nivelul curent al studenților Universității. Era o problemă de timp și de repertoriu ca să ne putem gândi la competiții internaționale sau la prezență pe scene importante. (Nivelul de dificultate al repertoriului fusese redus datorită problemelor survenite în timpul și după episodul depresiv). Nu am constatat analogii cu expresia verbală în ceea ce privește alegerea unui tempo mai mare, sau a predilecției pentru intensitate crescută. Am constatat însă, chiar înainte ca problemele fazei maniacale să-i afecteze vorbirea și comportamentul o accentuare excesivă a agogicii și dinamicii. Episodul hipomaniacal, din păcate, a durat mai puțin de trei luni, boala intrând în altă etapă.

Episodul maniacal a avut ca o primă consecință pierderea răbdării, atacarea multor piese în același timp și apoi înlocuirea interesului pentru pian cu alte activități. Am numărat vreo 13 îndeletniciri noi: vânzare-cumpărare de mașini, aderarea la o societate secretă, tipărirea unor partituri, orchestrație și aranjamente muzicale, planuri pentru inițierea unei firme, activitatea într-o formație etc. etc. L-am imprimat în acea perioadă. Cântatul avea fluctuații de tempo grotești, împreună cu momente expresive extraordinare, dar care imediat erau contrazise de altă deformare de text. Cântatul devenise un fel de joacă cu tensiunile, sau o provocare pentru tempi anormali de repezi sau de rari, indiferent de ce scria în partitură. Această perioadă a fost întreruptă brutal de internarea sa, consecință a unor acte de violență fizică.

Primul tratament a dus relativ repede la normalizarea sa sub raport tensional și energetic, rămânând ranchiuna îndreptată în special asupra părinților. Întrucât stabilisem o relație de colaborare cu medicul, am încercat să obțin continuarea internării, sub supraveghere medicală la secția de Resocializare înființată cu ani în urmă de Dr. Aurel Romilă, unde exista un pian, eu angajându-mă să-i dau lecții în acel loc în tot acel timp. Dar secția nu mai era ceea ce fusese și internarea avea o limitare clară, ce excludea colaborările și cu medicii din alte secții și cu cei din

afara spitalului, fiind eliminată și posibilitatea de rezindență a bolnavului insuficient vindecat. Vindecarea se făcea *afară*, în baza unui tratament medicamentos și bolnavul era redat în grija familiei, chiar dacă aceasta se dovedea incapabilă de îngrijire, dacă nu chiar dăunătoare pentru echilibrul psihic al acestuia. Tratamentul în sine a determinat schimbări importante în capacitatea cognitivă, concentrarea și a acționat ca un adevărat spălător de memorie. B devenise docil, dar confuz, neatent, incapabil de concentrare și a trebuit să reînvețe să cânte la pian. Deși conștientă de limitele mele în subtilitatea medicală, trebuie să precizez că alte cazuri mai vechi ce suferiseră de BD, ca urmare a tratamentului cu litiu avuseseră remisiuni de 25, 30 de ani sau chiar vindecare[14]. Dar vai! Demodatul litiu avea un mare defect: era prea ieftin și, în plus, nu deschidea drum la niciun fel de congres, sau la vreun alt fel de avantaj spre deosebire de medicamentele actuale, străine și scumpe. Faptul că pacientul avea creierul spălat era o pierdere colaterală, minoră, în raport cu calitățile sus-menționate...

Efortul profesional al profesorului confruntat nu numai cu pierderea memoriei studentului dar și cu reducerea dramatică a capacității lui de atenție și concentrare nu poate fi nici descris și nici sistematizat. Nu am folosit vreo metodă sau vreo tehnică anume, ci doar încercări repetate de stimulare a interesului și de clădire din aproape în aproape a unui repertoriu menit să mențină, pe cât posibil, studentul în cadrul universității. Așadar *strategia repertorială* se reducea la alegerea unor piese cât mai simple, care, totuși să poată fi admise de comisia de examinare. Cântatul studentului într-o primă fază era *dezlânat* și mai rar decât normal, dar tempo-ul nu era decis de starea de spirit, ci de neputința de coordonare a noțiunilor proaspăt re-învățate. De menționat că acest efort era susținut de buna voință a studentului, care făcea tot ce putea, precum și de colaborarea strânsă cu părinții lui.

Revenirea s-a datorat schimbării medicului, implicit și a tratamentului. După o a doua internare, refacerea s-a produs mai rapid, iar tulburările de atenție și memorie au fost semnificativ diminuate. Astfel, cu antrenamentul de voință exersat în faza anterioară atât de profesor cât și de student, recuperarea profesională s-a produs mult mai repede. Dezavantajul profesorului, dormic să valorifice experiența și să lucreze în echipă a fost că acest al doilea medic a refuzat orice colaborare cu cineva care nu aparținea familiei și, ca și toți ceilalți, nu era deloc preocupat de evoluția pacientului odată ce acesta părăsea spitalul. Studentul a fost capabil să termine studiile cu un repertoriu ce conținea *Fantezia Wanderer* de Schubert, *Toccata* de Ravel, *Fantezia și Fuga Cromatică* de Bach și *Sonata* op. 57, *Apassionata* de Beethoven. Dar, așa cum am mai menționat, presiunea situației de examen important, precum și timpul limitat de recuperare au făcut ca, din punct de vedere calitativ, examenul să fie mult sub nivelul la care, de fapt, ajunsese studentul.

---

[14] Când pacienta ajunge să aibă o viață normală, cu activitate de predare, cu navetă etc., întemeindu-și o familie, crescându-și bine copiii etc. fără să mai repete vreodată vreun episod BD între 23 și 60 de ani, cred că se poate vorbi de vindecare...

În prezent, B predă la o şcoală particulară, câştigă şi din aranjamente muzicale şi întreprinde ocazional şi turnee în diferite formaţii. Deşi starea de sănătate este sub control, totuşi, nivelul activităţii este departe de marea muzică, faţă de care B. păstrează o nostalgie, precum şi dorinţa de a reveni. Dar sfârşitul încă nu s-a scris şi potenţialul acestui om este de natură să promită (încă) o renaştere muzicală.

Sintetizând observaţiile aupra evoluţiei muzicale a cazului **B**, maladia bipolară nu s-a pliat întocmai pe modificările de debit şi intensitate ale limbajului verbal. O analiză a comportamentului pianistic a subiectului în cauză relevă două aspecte certe: modificările în cântat apar mai devreme decât celelalte simptome ale maladiei. Cu alte cuvinte, un profesor de pian avizat îşi poate da seama mai repede de apropierea unui episod psihotic, chiar dacă comportamentul general nu-l trădează deocamdată. Un alt aspect se referă la diferenţele dintre faza depresivă şi cea maniacală, care apar cu certitudine la nivelul reliefului sonor – mai restrâns sau mai contrastant, fluctuaţii ce abia ulterior ajung să modifice şi tempo-ul. Faza maniacală, aşadar, nu produce un cântat mai rapid şi mai tare, ci mai reliefat, iar faza depresivă nu marchează atât un cântat *piano*, cât un cântat uniform, fără implicare emoţională. Deviaţiile majore de tempo (dar, aşa cum am mai precizat, nu doar spre rapiditate, ci şi spre o lentoare exagerată) pe de o parte, sau renunţarea la cântat pe de alta se produc într-o fază mai avansată a sindromului. Perturbarea mişcării fizice este precedată de cea a mişcării emoţionale. Nu se poate confirma o simetrie între parametrii stabiliţi de cauzuistica BP în materie de lentoare/rapiditate a limbajului verbal şi interpretarea muzicală.

Concluzie: O mare parte a preocupărilor cercetătorilor, în special, a celor implicaţi în ştiinţele Cognitive, care sunt legate de activitatea muzicală au cu adevărat utilitate în măsura în care sunt implicaţi şi parteneri muzicieni. Pe de altă parte, muzicienii rămaşi în afara formelor acceptate de comunicare ştiinţifică se confruntă adesea cu situaţii sau probleme speciale ce depăşesc sfera normalului, fie ele psihologice, neurologice sau psihiatrice în care credem că o colaborare cu oamenii de ştiinţă ar fi mai mult decât necesară. De exemplu, anumite cercetări neuro-imagistice asupra celor suferinzi de BD au relevat anomalii în emisfera dreaptă a creierului precum şi în lobul temporal drept, zone implicate şi în procesele muzicale[15]. Cu alte cuvinte legătura dintre această maladie şi muzică are şi o componentă neurologică, ce merită a fi împărtăşită şi de specialiştii celor două domenii. Adesea studiile Ştiinţelor Cognitive se centrează pe aspecte cu semnificaţie mică sau chiar nulă pentru muzicieni, în timp ce există multe probleme importante de analizat în domeniul interpretativ ca, de exemplu, legăturile dintre capacitatea chinestezică şi senzorială şi expresivitatea muzicală sau relaţia dintre emoţie şi tulburările

[15] Jean A. Frazier, Sufen Chiu, Janis L. Breeze, Nikos Makris, & al., *Structural brain magnetic resonance imaging of limbic and thalamic volumes in pediatric bipolar disorder*, în *The American Journal of Psychiatry*, vol. 162, nr. 7, 2005, pp. 1256-1265.

bipolare[16]. În mod special în țara noastră o asemenea colaborare lipsește, iar prăpastia dintre teoreticieni și practicieni ai muzicii a devenit îngrijorător de mare.

BIBLIOGRAFIE

AYUSO-MATEOS, Jose Luis – *Global burden of bipolar disorder in the year 2000* (*Povara globală a BP în anul 2000*), World Health Organization, 2012

BACHELARD, Gaston (1938) – *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1967

FRAZIER, Jean A.; Sufen CHIU, Janis L. BREEZE & alii – *Structural brain magnetic resonance imaging of limbic and thalamic volumes in pediatric bipolar disorder* (*Imagine MR a structurii creierului în zona limbică și talamică în BP la copii*), în *The American Journal of Psychiatry*, vol. 162, nr. 7, 2005

GABRIELSSON, Alf – *Music Performance Research at the Millennium* (*Cercetări asupra interpretării muzicale în acest mileniu*), în *Psychology of Music*, vol. 31, nr. 3, 2003

GASPAR, Veronica – *A premiere: Performing Piano after, Unstable Cervical Spine Fracture with Cervical Quadriplegia'!* The 28th World Conference of ISME, Università di Bologna, Italia, 20-25 iulie, 2008

JUSLIN, Patrik N. – *Communicating emotion in music performance: A review and a theoretical framework* (*Comunicarea emoțiilor în interpretarea muzicală: trecere în revistă și încadrare teoretică*), în Juslin PN and Sloboda JA – *Music and emotion: Theory and research*, New York, Oxford University Press, 2001

JUSLIN, Patrik N. – *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance* (*Cinci aspecte ale expresiei muzicale: o perspectivă a unui psiholog asupra interpretării muzicale*), în *Musicae Scientiae*, vol. 5, nr. 1, 2001

JUSLIN, Patrik N.; Marcel R. ZENTNER – *Current trends in the study of music and emotion* (*Tendințe curente în studiul muzicii și emoției*), în *Musicae Scientiae*, vol. 5, nr. 1, 2001

KOELSCH, Stefan; T. FRITZ, D. von CRAMON, K. MÜLLER, A. D. FRIEDERICI – *Investigating emotion with music: An fMRI study* (*Investigare a emoției prin muzică: un studiu fMRI*), în *Human Brain Mapping*, vol. 27, nr. 3, 2006

OWENS, Paul, John SWELLER – *Cognitive load theory and music instruction* (Ph.D. Thesis), Sydney, *Educational Psychology* 28.1, Australia, University of New South Wales, 2008

PERETZ, Isabelle, Robert J. ZATORRE, (eds.) – *The Cognitive Neuroscience of Music*, (*Neuroștiința cognitivă a muzicii*), New York, Oxford University Press, 2003

[16] Patrik N. Juslin, Marcel R. Zentner, *Current trends in the study of music and emotion*, în *Musicae Scientiae*, vol. 5, nr. 1, 2001, pp. 3-21.

MUSIC REPERTOIRE
AS A CONTEMPORARY PEDAGOGICAL ISSUE

Lecturer univ. **Ivan Gatrych**
Universitatea Naţională de Stat *Iurii Fedkovici* Cernăuţi, Ucraina

Abstract: Considering the importance of pop music as a social and cultural phenomenon, and the recognition of changes in pedagogical activity of the music teacher, music education specialist has not only to develop an imaginative perception of musical art in children, but also teach them practically and theoretically, using different means of artistic expression, particularly through well selected music repertoire. The article deals with the role of the music repertoire as an important educational and aesthetic issue of children in schools. It describes the features of music repertoire selection by the music teacher based on certain criteria. The abundance of children's vocal pieces, whether in score format, recording, or pedagogical material, and the absence of tools that would permit a critical analysis with regard to a pertinent use in a pedagogical context constitute a major problem with respect to the selection of music repertoire.
Keywords: music repertoire, musical art, pop-vocal, musical education, music teacher.

Rezumat: Având în vedere importanţa muzicii pop ca fenomen social şi cultural şi recunoaşterea schimbărilor în activitatea pedagogică a profesorului de muzică, specialistul în educaţia muzicală nu trebuie doar să dezvolte o percepţie imaginativă a artei muzicale la copii, ci trebuie şi să îi înveţe în mod practic şi teoretic, folosind diferite mijloace de exprimare artistică, în special prin intermediul unui repertoriu foarte bine ales. Articolul de faţă tratează rolul repertoriului muzical ca o chestiune importantă din punct de vedre estetic şi educaţional a elevilor. Sunt descrise caracteristicile selectării repertoriului muzical de către profesorul de muzică, bazate pe anumite criterii. Abundenţa de piese vocale pentru copii, fie sub formă de partituri, înregistrări sau materiale pedagogice şi absenţa instrumentelor care ar permite o analiză critică privitor la folosirea pertinentă în context pedagogic constituie o problemă majoră în ceea ce priveşte alegerea repertoriului muzical.
Cuvinte cheie: repertoriu muzical, arta muzicală, pop-vocal, educaţie muzicală, profesor de muzică.

In the contemporary society of reforms, the necessity of changes in musical education is dictated primarily by new cultural dominants and values. Pop music – new popular kind of art, real social and cultural phenomenon, is one of them. Its influence on the aesthetic tastes and criteria of people cannot be ignored, because popular culture (and pop music as part of it) is a "mirror of our time". But there are problems of professional approach of pop vocal studying in schools. One of them concerns the proper musical repertoire selection, because the repertoire is the foundation which forms children's culture; it is an important thing in the musical education which helps children to explore and develop vocal techniques, make relationships between audible sounds and music notation, develop musicianship.

That's why the purpose of the article is reduced to features of musical repertoire selection by the music teacher for school-age children. We identified three major criteria in the repertoire selection: the pedagogical criterion, the aesthetic criterion, and the musical criterion[1].

A *pedagogical criterion* means that the repertoire must be chosen in a way that facilitates a consistent development of children's skills throughout the year, their age, diapason and character. At the basic level the music teacher can introduce children popular songs, an example which will form their vocal and emotional reproduction of music. Teacher should avoid songs with complex form and content. Songs with wide diapason are also complicated for children's voice. The other thing is tonality. Computer sound means can change it – make higher or lower. The teacher can also face difficulties with intonation and melodic case, because chromatic sequences should not be too complicated. The repertoire, considering children's diapason and individual features, develops the musical individuality of the child[2].

The cohesion between the literary text and music, their integration and the conjunction of these two components constitutes *an aesthetic criterion*. The song should be accessible and understandable for children. Only in that case they will sing consciously and clearly. Children's repertoire should be various (diverse), because it is important for their development and interest in music. For example, children of middle age usually feel first love and want to sing about this feeling. Innocent love can be expressed in text in children way, combined with the theme of school, dreams, fairy-tale's heroes or literary characters.

Proper matching of the text and melody helps children to sing the song correctly, expressing the character and idea of authors. It is also important that the texts of children's songs should not be the alphabetic set of words. They have to be contents, interesting and meet the age of the child. It is recommended for children of any age to sing about such things that they understand[3].

The study of songs with patriotic texts forms children's worldview, moral and aesthetic values and patriotism.

The last, *musical criterion* means the musical image of the song, its character. Acquainting children with different genres of music, the teacher should explain that music always expresses feelings and mood, so that the child tries to make judgments and expressions. It is also important for children to feel the composer's idea of song, that's why teachers have to analyze the features of expressive means and demonstrate their connection with the content. In addition, one more fact is

---

[1] I. G. Gatrych, *Pop vocal at the elementary school*, Chernivtsi National University, 2014, p. 16.
[2] R. J. Beatty, *Something to Sing About!* A selection and analysis of unison Canadian choral compositions for school, *Canadian Music Educator*, 2000, p. 74.
[3] P. S. Campbell, *Music in Childhood: from preschool through the elementary grades*, New York, Schirmer Books, 1995, p. 74.

that the author through text and music expresses different emotions: happiness, love, excitement, thus separating the adults from children. First of all, the teacher pays attention to children on learning melody and text, and only after that, he/she should concentrate his/her attention on creating an image, which encourages the creative thinking of a child. That's why songs about dreams, desires and fantasies are very interesting for children and are obligatory for their repertoire.

And finally, selecting the proper repertoire impacts virtually everything about the educational experience of students. Selecting music that is engaging and fresh, diverse yet attainable will determine whether your program is successful. Moreover, it has an impact on what it feels like to be in classroom. If the music teacher selects music with the purpose in mind of developing children's individual skills as well as their knowledge and understanding of music, he/she will likely eliminate most classroom management concerns. If the teacher chooses music he/she is passionate about, pupils will be more likely to bring passion to the endeavor as well[4].

In conclusion, there is no question that the repertoire selection is one of the most important pedagogical issues. The repertoire that the music teacher selects for study and performance has a pervasive influence on children. It is the vehicle through which students learn performance skills, musical concepts, music history and cultural awareness. Through skillful repertoire selection, the teacher can bring students to a greater and broader appreciation of the musical art. Repertoire is the medium through which students begin the development of discriminatory skills with regard to the qualitative elements in music, which in turn leads to greater aesthetic awareness and sensitivity. Given the influence that repertoire selection has on children, the way that songs are selected is of critical importance in the pedagogical activity of the teacher.

BIBLIOGRAPHY

BEATTY, R. J. – *Something to Sing About!* A selection and analysis of unison Canadian choral compositions for school, *Canadian Music Educator*, 2000

CAMPBELL, P.S. – *Music in Childhood: from preschool through the elementary grades*, New York, Schirmer Books, 1995

GATRYCH, I. G. – *Pop vocal at the elementary school*, Chernivtsi National University, 2014

REYNOLDS, H. Robert – *Repertoire Is the Curriculum*, in *Music Educators Journal*, vol. 87, 2000

[4] H. Robert Reynolds, *Repertoire Is the Curriculum*, in *Music Educators Journal*, vol. 87, 2000, p. 33.

SONATINA PENTRU OBOI ŞI PIAN DE LIVIU COMES

Profesor dr. **Ilie Gorovei**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: Musician erudite, cultivated both in aesthetics, musicology and pedagogy, Liviu Comes focused attention on genders creator and voice of the chamber. Permanent sap extracted from modalism national resonance printed a severe liniarism have evolved – by decanting means contemporary language – sining serialism, which gives a modern tempt composer's creation. *Sonatina for Oboe and Piano* has a tripartite structure. **The first part** is organized pattern classical sonata with three main sections determined by brevity and renewing the language used by the composer. *The Exposition* consists of thematic exposure of two distinct ideas without depending transient segments (tonal element is removed). *The Development* is divided into two brief moments, each processing the motivic elements of the themes contained in Exposition and Reprisa resume the first section in a second aspect variată. **The seconde part** has a small three-verse structure, components sections showing an obvious asymmetry in the temporal level. **The third part** is dominated by the same principle of stroph, three component sections being this time as strongly contrasting expressiveness.

Keyword: sonata, miniature, modal, brevity, lyrical.

Muzician erudit, cultivat deopotrivă în estetică, muzicologie şi pedagogie, Liviu Comes şi-a concentrat atenţia de creator asupra genurilor vocale şi camerale. Cercetând cu atenţie melodiile populare româneşti, formulele arhetipale şi ritmurile folclorului străvechi (colindă, cântec de leagăn, bocet), compozitorul a reuşit să-şi închege un limbaj sonor personal, de reală simplitate, prospeţime şi originalitate. Stăpânirea polifoniei (prin investigaţii asupra stilului palestrinian şi al Barocului) i-a deschis o perspectivă inedită în valorificarea plurivalenţelor melosului popular[1].

„În esenţă, compozitorul a traversat două etape estetico-teoretice fundamentale – de la modal-diatonic (1950-1964) până la totalul cromatic şi serialismul modal (după 1964) – fără a forţa prin bariere artificiale, atitudinea înnoitoare a gândirii artistice. Liric prin excelenţă, contemplativ, sensibil până la efuziune romantică, Liviu Comes se acomodează mai greu cu formele mari, dramatice, preferând domeniul formelor miniaturale”[2], fiind unul dintre creatorii experimentaţi ai genului.

---

[1] Compozitor, muzicolog şi profesor (1918-2004). Studiile muzicale le-a urmat la Conservatorul Municipal din Tg. Mureş (1927-37) cu Zeno Vancea (teorie-solfegiu, armonie). A luat lecţii particulare cu Marţian Nergea (armonie, contrapunct) şi s-a perfecţionat la Conservatorul din Cluj (1946-50) cu Sigismund Toduţă (compoziţie) şi Antonin Ciolan (dirijat). În paralel, a frecventat cursurile Facultăţii de Medicină din Cluj (1937-43) şi a Facultăţii de Litere din Sibiu. Profesor la clasele de armonie, contrapunct şi forme muzicale la Conservatorul din Cluj (1965-70), profesor la clasa de contrapunct şi fugă (1969-1981) la Conservatorul din Bucureşti. A scris studii, articole, cronici în revistele *Muzica*, *Contemporanul*, *Tribuna* etc. şi a fost distins cu numeroase premii ale Uniunii Compozitorilor din România. Din Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1999, p. 27.

[2] Viorel Cosma, *op. cit.*, p. 28.

Dintre lucrările camerale amintim: *Sonata pentru pian* (1951), *Sonata pentru vioară şi pian* (1954), *4 Sonatine pentru pian* (1956), *Divertisment pentru cvintet de suflători* (1964), *Sonata pentru clarinet şi pian* (1967), *Improvizaţie pentru violoncel solo* (1976), *Măguri*, piesa pentru flaut solo (1977), *Măguri II*, piesă pentru clarinet solo (1980), *Trio* pentru oboi, clarinet şi fagot (1981), *Măguri III*, piesă pentru fagot solo (1982), *Dialoguri*, piesă pentru clarinet, fagot şi percuţie (1988), *Sonatina pentru oboi şi pian* (1992), *Sonata pentru vioară solo* (1995).

Sonatina pentru oboi și pian (1992)[3]

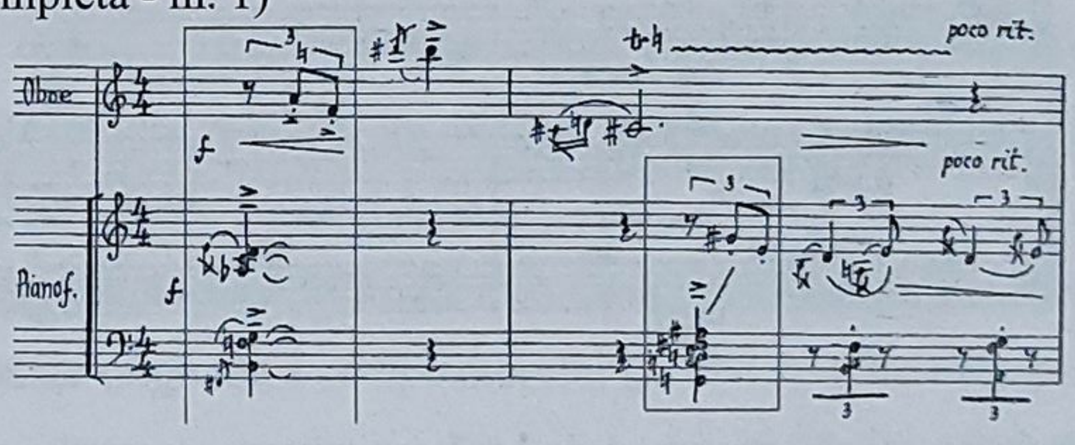
Pornind în *explorarea* acestei lucrări, descoperim un univers sonor inedit. Este o muzică abstractă, ce îşi găseşte corespondenţe în imagini.

Prima parte (*Moderato*, ♩ = 76) este construită după tiparul clasic al formei de sonată, urmărindu-se contrastul expresiv dintre cele două idei tematice.

Expoziţie		**Dezvoltare**	**Repriza**		***Coda***
A	**B**		**A**	**B**	
m. incompl.- 7	m. 8 - 13	m. 14 - 22	m. 23 - 29	m. 30 - 33	m. 34 - 40

Tema întâi (**A**) este alcătuită din trei segmente, ce manifestă atât elemente distinctive, cât şi similitudini sonore şi constructive. Primul segment se impune prin sonoritatea aspră, disonantă, sugerată de acordul *cluster* (dublu apogiat) executat de pian, ce înglobează cel puţin 6 sunete ale unei hexacordii cromatice[4], urmat în partida oboiului de un motiv celulă cu configuraţie disparată, îmbogăţit cu elemente ornamentale: *apogiaturi*, *tril*[5].

Ex. 1 (m. incompletă - m. 1)



[3] Facem precizarea că partitura este în manuscris. De asemenea, nu dispunem de material audio-video pentru a ne putea crea o impresie, dar analiza şi, mai ales, interpretarea acesteia ne-au permis să descoperim un conţinut bogat în procedee şi tehnici instrumentale foarte necesare interpretului contemporan. Lucrarea reprezintă o dedicaţie făcută oboistului clujean Aurel Marc.

[4] *Imitaţia ritmică* a primului motiv conţine nouă sunete, dar prin cumul cu cele din măsura incompletă *seria dodecafonică* se întregeşte (ex. 1).

[5] Saltul de cvartadecimă mică este pus în evidenţă de *apogiatura anterioară dublă* şi *accentul în legato*, fapt ce creează problema trecerii bruşte de la un registru la altul, fără a schimba accentul cantitativ şi dinamic al notei din registrul grav. Execuţia apogiaturii trebuie să fie scurtă, iar *trilarea* cât mai rapidă şi nu calculată, ci gândită asemenea unui efect paroxistic cu rol de a marca posibilitatea unei legături între muzică şi alte arte, spre exemplu: sculptura. Acompaniamentul completează acest sentiment, *domolind* efectul, printr-o mişcare ritmico-melodică treptată şi prin instituirea unei reciprocităţi în privinţa intervenţiilor solistice (m. 1).

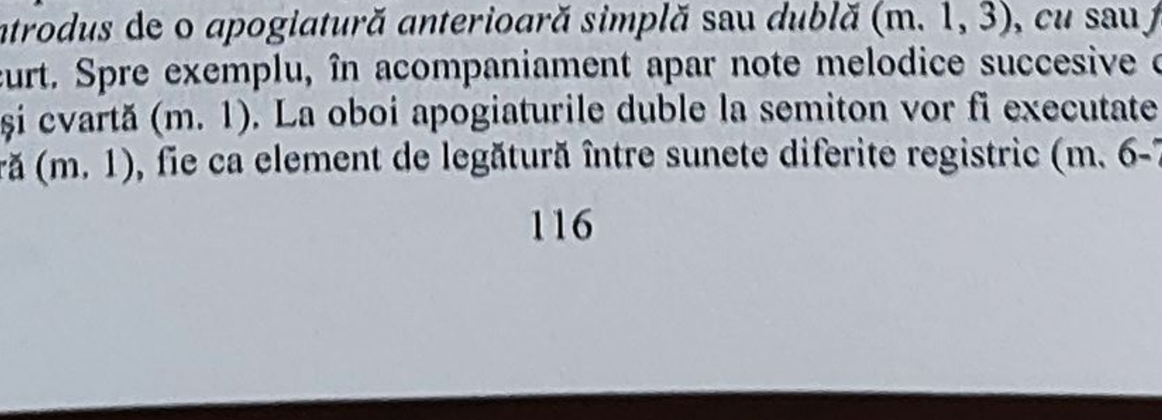
Melodia este unghiulară, bazată pe o intervalică cu deschidere mare de tip expresionist, iar mişcarea dinamico-agogică îmbină pulsaţia interioară dată de formula ritmică excepţională cu reţineri de genul *poco rit.* (m. 1) sau *ritenuto* (m. 4)[6].

Interpretativ, în linia solistică se remarcă două tipuri de articulaţie[7] complet diferite: *staccato* şi *portato*. Prima scurtează nota, cealaltă susţine valoarea exactă (în cazul de faţă, până în bara de măsură). Practic, sunetului executat *staccato* i se ia din consistenţă, iar celui *portato* i se dă. Ambele maniere sunt întărite expresiv prin accente *marcato*, reprezentând două tehnici mai puţin obişnuite: *staccato-marcato* şi *portato-marcato* executate în *legato*. Ele sunt realizate printr-o articulaţie tare, cu *Th*, ce conduce la o sonoritate aspră, dură, penetrantă, cu efect de şoc. Aceste elemente fac ca muzica să ia prin surprindere auditoriul, contrariindu-l la început. În desfăşurarea discursului pianistic observăm preluarea acestui model ornamental, ce devine principala caracteristică a articulaţiei tematice[8]. Totodată, bogăţia ornamentelor aminteşte, prin efectul lor, de estetica barocă[9].

Cel de-al doilea segment continuă modelul enunţat, dezvoltându-se prin adiţionarea formulelor ritmico-melodice de *triolet* în ambele planuri şi prin diversificarea cadrului modal-armonic (sporirea numărului de cvarte şi secunde succesive sau simultane).

Observăm relativa independenţă a celor două planuri sonore, fiecare având o configuraţie proprie: linia oboiului este centrată pe valorificarea laturii melodice, iar partida pianului subliniază cadrul armonic aflându-se într-un raport de complementaritate cu planul solistic. Desfăşurarea are la bază o fluctuaţie agogică interioară imprimată de pulsaţia ternară, concretizată printr-o uşoară nuanţare necesară articulării notei apogiate cu accent *marcato* şi *tril*.

Ex. 2 (m. 2-3)



---

[6] Încă de la început ne putem da seama cât de legată este *melodia* de fluctuaţiile agogice. Muzica nu *constă* în note, ci în fluxul energetic rezultat din combinaţia dimensiunilor de bază: ritm, dinamică, agogică.

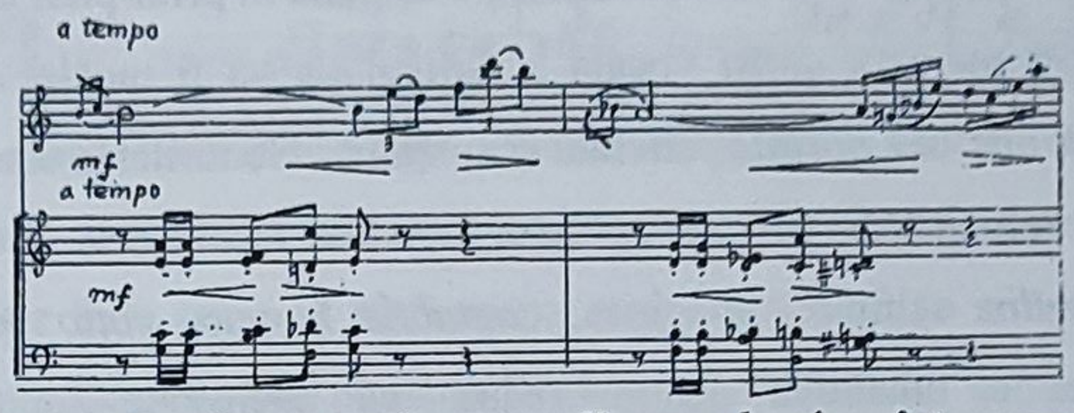
[7] „Prin articulaţie se înţeleg toate procesele de începere şi finalizare a unui sunet, precum şi intensitatea (sublinierea), durata fiecărui sunet în parte, începerea sau neîntreruperea succesiunilor de sunete". *Cf.* Hans Wurz, *Querflötenkunde*, Baden-Baden, Verlag Dr. Klaus Piepenstock, 1988, p. 81, *Apud* Ana Ioana Oltean Zehuder, *Rolul corpului în interacţiunea cu instrumentul*, Bistriţa, Editura Născut liber, 2015, p. 29.

[8] Dacă apogiaturile realizate prin mers treptat sunt des uzitate în muzica clasică şi romantică (m. 3), celelalte prin salt intervalic sunt mai puţin obişnuite, fiind caracteristice muzicii secolului XX. Tehnic, treapta dinamică (*f*) şi nuanţarea (*crescendo*) ajută la crearea presiunii emiterii apogiaturii din registrul supra-acut (m. 1, 16).

[9] Astfel, fiecare *tril* este *introdus* de o *apogiatură anterioară simplă* sau *dublă* (m. 1, 3), *cu* sau *fără accent* (m. 1, 3 sau m. 2), executate foarte scurt. Spre exemplu, în acompaniament apar note melodice succesive cu apogiaturi simple la intervale de cvintă, sextă şi cvartă (m. 1). La oboi apogiaturile duble la semiton vor fi executate pe timp şi *interpretate* fie ca o broderie superioară (m. 1), fie ca element de legătură între sunete diferite registric (m. 6-7).

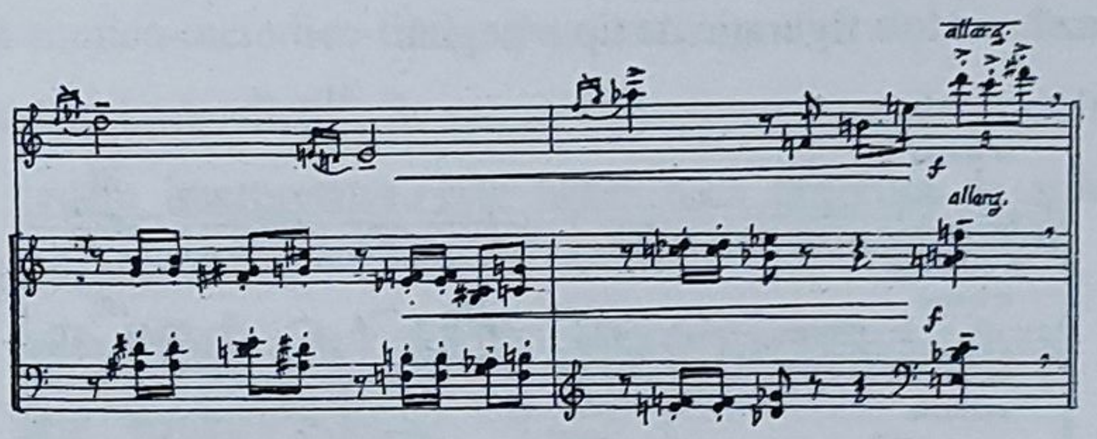
Al treilea segment al Temei (*a tempo*) este contrastant în raport cu cele anterioare, situându-se pe linia unei noi expresivităţi, orientată spre cantabilitate – dimensiune sugerată de construcţia liniei melodice superioare, ce înregistrează o relativă cursivitate a desfăşurării formulelor melodice. Aspectul caracteristic îl constituie culminaţia melodică şi cea expresivă prin nuanţări (*decrescendo*) şi tehnici de articulare (*non-legato*) pe parte de timp slab[10]. Totodată, acompaniamentul alcătuit din mixturi de cvarte şi secunde combinate cu terţe sau sexte are o structură ritmică pregnantă, ce se impune datorită complementarităţii cu planul superior. Astfel, în acelaşi segment sonor se reunesc două *expresii* relativ contrare: statică şi mobilă[11]. Linia solistică a oboiului păstrează pulsaţia ternară (m. 4), imitând fluctuaţia dinamică de la pian.

Ex. 3 (m. 4-5)



Întregul moment se finalizează printr-un *allargando* şi o întrerupere bruscă cu efect de suspans, delimitând cele două teme prin bara dublă de măsură.

Ex. 4 (m. 6-7)



După cum se observă, ritmul complementar şi maniera de articulare asigură continuitate discursului muzical. Respiraţia şi gradul de mişcare (*poco meno mosso*) vor *favoriza*, din punct de vedere expresiv, linia melodică a Temei a doua.

Aceasta se individualizează printr-un melodism accentuat, deşi traseul intonaţional poartă amprenta gândirii modale originale a compozitorului (m. 8-13). Spre exemplu, în prima măsură se conturează un mod cu elemente cromatice: *Fa-Lab-La* becar-*Sib-Do-Mi-Fa#*. Ideea melodică este imitată în partida pianului, de această dată într-un context marcat de multivocalitate, fiecare plan valorificând una din celulele componente ale Temei. Dispare caracterul *fragmentat* determinat de salturile intervalice mari, dar apar alte procedee: simetria în oglindă (*recurenţă*, m. 8), secvenţarea

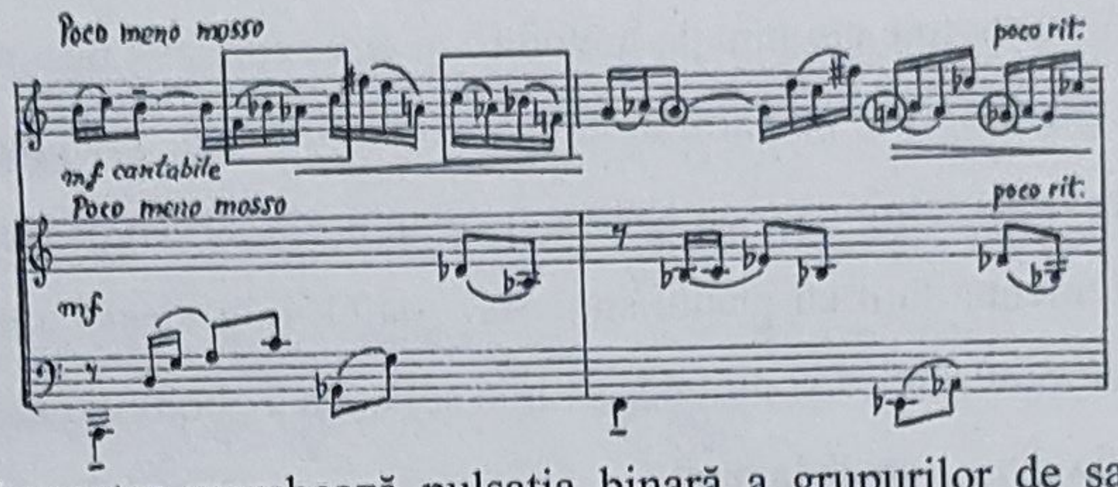
---

[10] Dificultatea vine din realizarea intensităţii tehnicii de articulare proprii registrului acut. Este necesară evidenţierea nuanţării (*crescendo*) şi o articulaţie moale.

[11] Pe valorile mari (doime) se acumulează energia necesară trecerii dintr-un registru în altul (m. 6, 7).

melodică la interval de secundă mare descendentă (m. 9), reliefarea printr-o uşoară reţinere (*poco rit.*) a intervalului de sextă mică, ce dă o culoare melancolică.

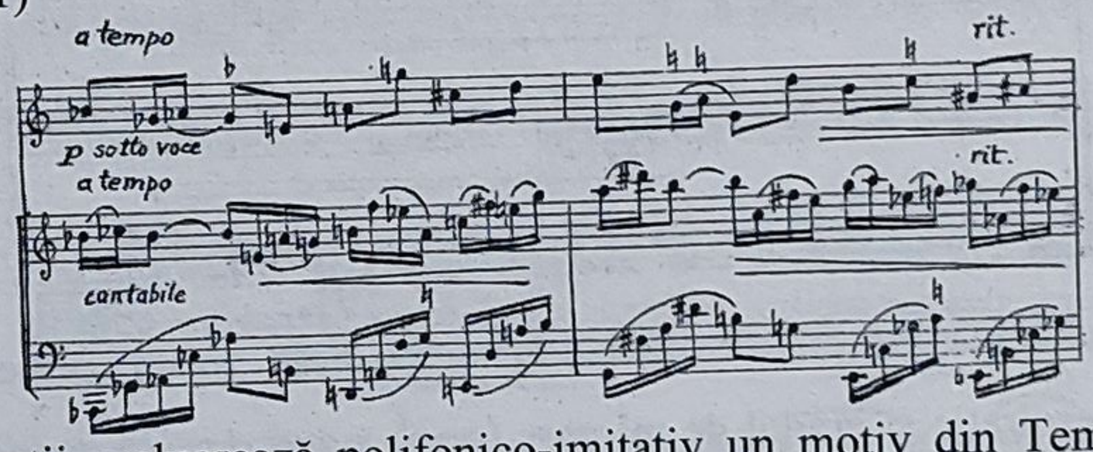
Ex. 5 (m. 8-9)



Ritmul complementar marchează pulsaţia binară a grupurilor de şaisprezecimi. Indicaţia compozitorului, *cantabile*, obligă la o interpretare care să pună în prim-plan individualizarea Temei, dar nu oricum, ci într-o manieră *quasi* vocală[12]. Articulaţia va fi moale, de îmbinare a notelor *articulate* cu cele *legato*, iar cea *portato* reliefată şi susţinută. Sonoritatea este rotundă, uşor închisă şi plină, într-o manieră solistică.

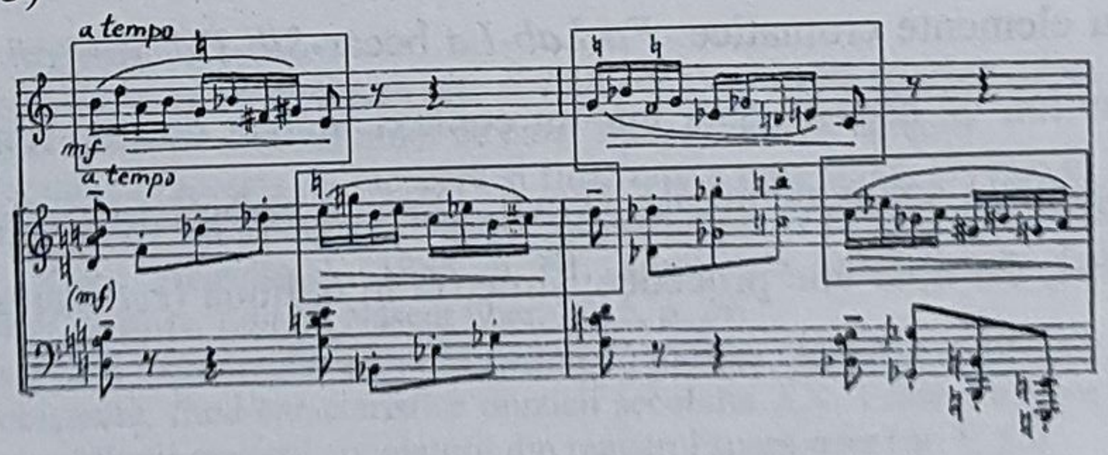
Inversarea *rolurilor* schimbă imaginea: *cantabile* la pian, *sotto voce* în linia oboiului; aspectul va determina o dinamică neutră, redusă ca intensitate sonoră faţă de cea din acompaniament. Datorită salturilor intervalice mari, desfăşurarea melodică este destul de *accidentată*. Practic, vocea superioară a acopaniamentului imită variat Tema, iar în linia basului discursul se aglomerează printr-o figuraţie de tip arpegial.

Ex. 6 (m. 10-11)



Segmentul punţii prelucrează polifonico-imitativ un motiv din Tema a doua, imitaţia la cvartă superioară reprezentând un element de natură modală şi, în acelaşi timp, de enunţare a unei rigurozităţi constructive.

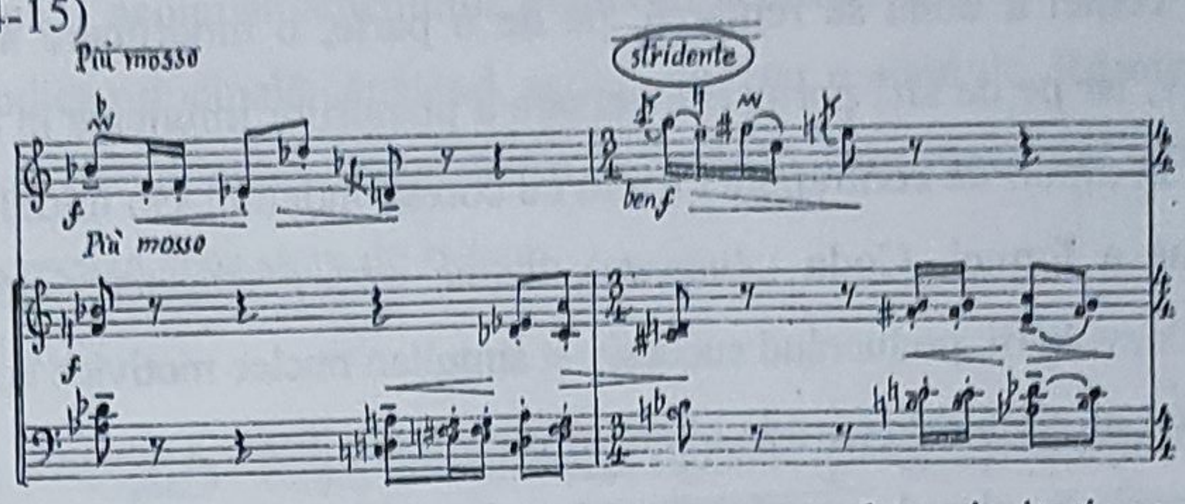
Ex. 7 (m. 12-13)



[12] Se cunoaşte interesul lui Liviu Comes pentru creaţia vocal-camerală destinată, mai ales, copiilor. Ori, o asemenea manieră de interpretare nu putea rămâne nevalorificată de compozitor.

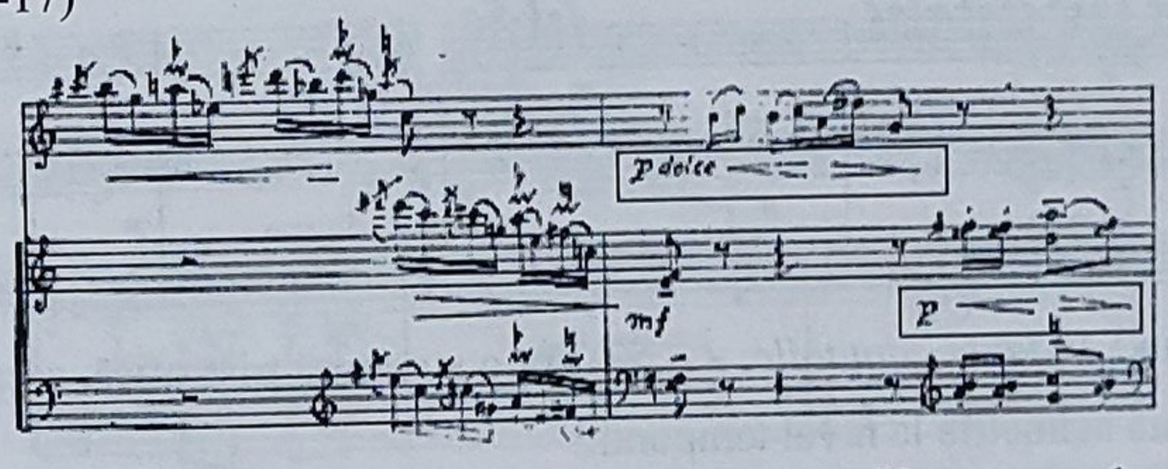
Dezvoltarea este structurată în două momente succinte, fiecare dintre ele prelucrând elemente motivice din temele Expoziţiei[13]. Primul segment are caracter sintetic, suprapunând fragmente sonore din Tema **B** şi motivul ritmic din Tema **A** (m. 14-15). Ca expresie, ne aflăm în faţa unui efect inedit (*stridente*), ce presupune o sonoritate puternică, ascuţită şi penetrantă, *sprijinită* de ornamente.

Ex. 8 (m. 14-15)



Dialogul celor două motive tematice este întrerupt de o imitaţie a modelului figural la acelaşi interval de cvartă ascendentă remarcat anterior (m. 16). Practic este o dublă imitaţie: una melodică în *legato* – pe linia comună oboi-vocea superioară pian (o simetrie timbrală), cealaltă printr-o figuraţie în linia basului. Din punct de vedere al ambitusului sonor, sunt *valorizate* toate registrele: mai întâi cel acut (m. 15), apoi cel supra-acut (m. 16) şi grav (m. 19); fiecare cu scurte nuanţări contrare liniei melodice desfăşurată, fie în mers treptat, fie prin salturi intervalice (m. 14-19). Această alternanţă ritmico-melodico-timbrală creează un efect dublu: de mişcare ca într-un *zig-zag* curgător şi de simetrie intervalică[14]. Se creează un puternic contrast cu momentul următor: *p dolce*. Din punct de vedere interpretativ, este necesar ca prezenţa de spirit a solistului să se concretizeze printr-o gestică adecvată.

Ex. 9 (m. 16-17)



A doua *etapă* a Dezvoltării reia sub forma unei secvenţe libere ascendente motivul figural al Temei a doua, procedeu ce implică o dinamizare a discursului, culminând cu intervenţia sectorului Reprizei. Dacă în interiorul temelor compozitorul a folosit inflexiunile agogice, trecerea spre această secţiune nu are nici un fel de pregătire în acest sens.

---

[13] În general, ca structură, secţiunea Dezvoltării cuprinde multiple simetrii de ordinul organizării seriale, de ordin timbral, expresiv etc. De asemenea, putem considera o simetrie cele două fraze desfăşurate în nuanţa generală de *f* şi caracter *scherzando*, ce încadrează momentul mai liniştit (*p dolce*). Unitatea este asigurată prin celulă ritmico-melodică.

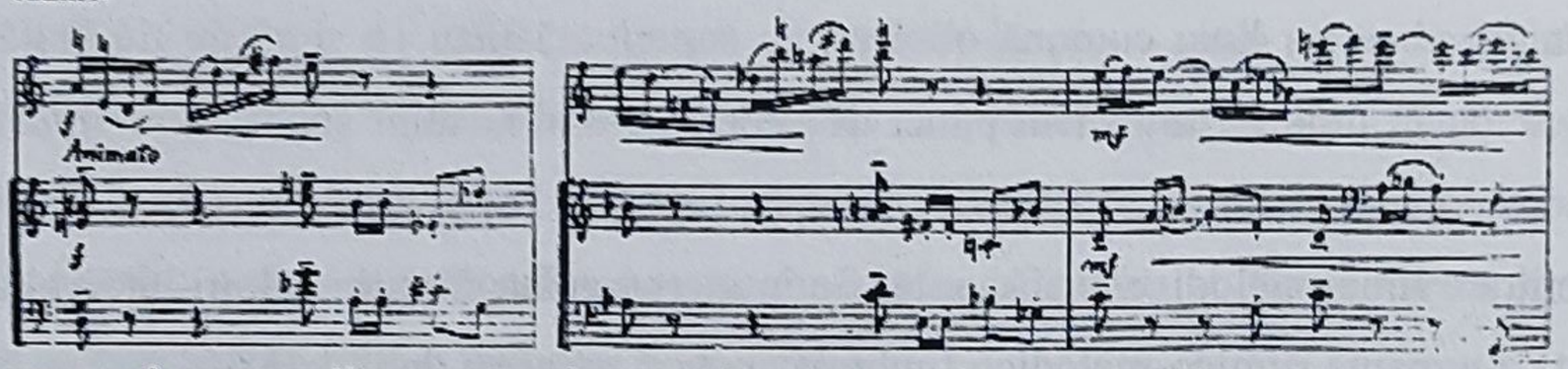
[14] În acest moment este necesară exactitatea tempo-ului, pentru a nu se crea *goluri* la preluări, construindu-se o singură linie melodică. Treapta dinamică (*mf*) şi nuanţele au rol esenţial.

Cele două articulaţii tematice vor suferi câteva modificări în zona de **Repriză**: primele două segmente ale Temei **A** se contopesc într-o singură unitate sonoră, ce îmbină elemente ale modelului expozitiv corespondent: formulele melodice de *triolet*, sunetele însoţite de apogiaturi, *tril*-ul şi succesiunile de cvarte şi secunde din acompaniament, însă într-o organizare diferită, caracterizată de o anumită cursivitate a discursului[15].

În expunerea Temei a doua se remarcă, pe de o parte, o modificare a cadrului modal în raport cu cel expozitiv, iar pe de altă parte, o inversare a planurilor implicate în discursul polifonic, segmentul aflându-se în raport de contrapunct triplu cu corespondentul său iniţial.

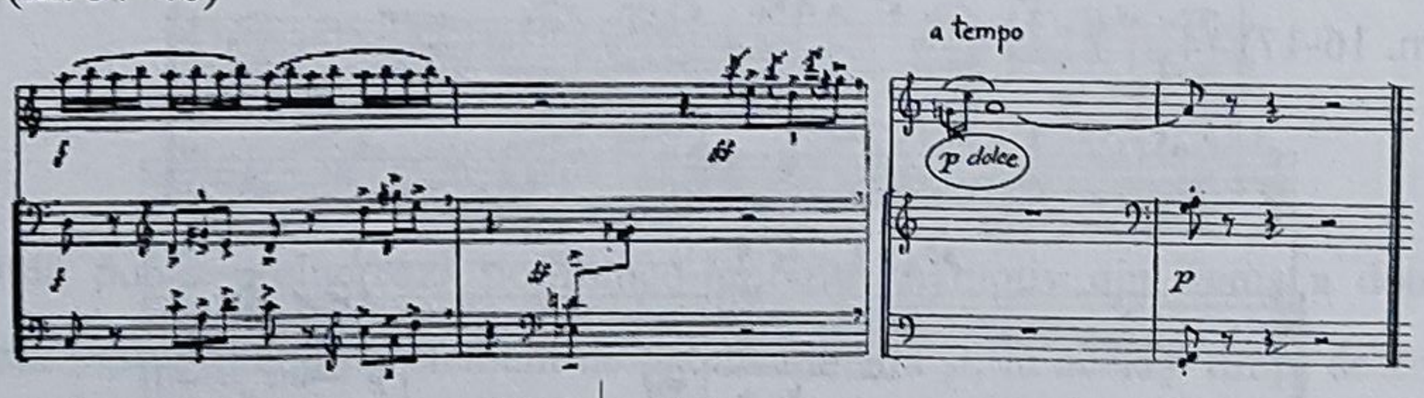
Ultima secţiune a formei, **Coda** (*Animato*), deţine acelaşi caracter sintetizator remarcat în segmentul median al Dezvoltării, prelucrând succesiv şi simultan nuclee motivice aparţinând celor două articulaţii tematice: motivul figural în partida oboiului preluat din Tema a doua (în diverse configuraţii intervalice), motivul ritmic din planul secund al Temei **A** şi *triolele* din acompaniament (m. 37-38).

Ex. 10 (m. 34-36)



Interpretativ, ruperile sonore bruşte (marcate prin respiraţii) și trecerea fără pregătire agogică la trepte dinamice opuse (*f – ff – p dolce*) se constituie în elemente tehnice care marchează sfârşitul acestei părţi[16].

Ex. 11 (m. 37-40)



Partea a doua (*Andante cantabile*, ♩ = 52) are o structură tristrofică, secţiunile componente manifestând o evidentă asimetrie la nivel temporal.

A	**B**	**Av**	***Coda***
m. 1 - 22	m. 23 - 35	m. 36 - 42	m. 43 – 49

Ca trăsături distincte se remarcă organizarea sonoră de tip modal-serială, alternanţa agogică *a tempo – ritenuto* şi măsurile alternative: 3/4, 4/4, 2/4. Din punct de vedere expresiv – datorită melodicii, armoniei disonante, nuanţei generale – la starea de dor, de nostalgie se adaugă cea de tristeţe, de jale.

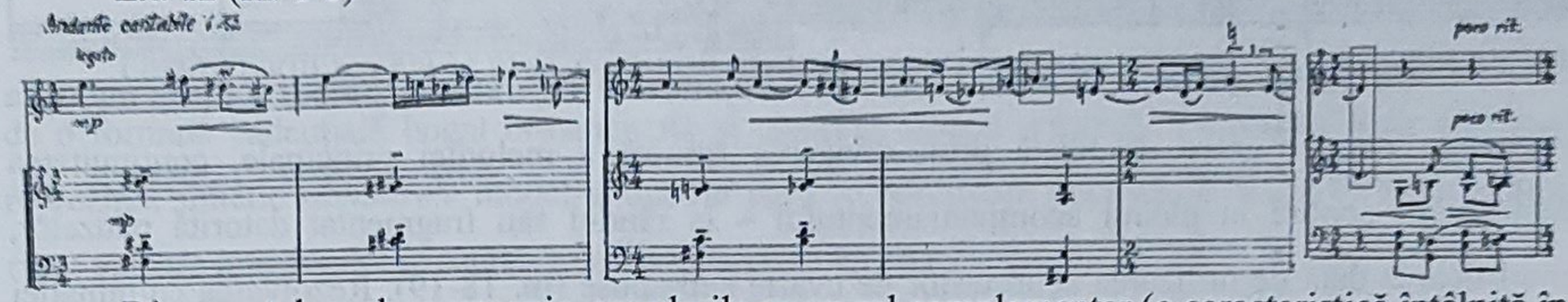
---

[15] Materialul sonor se păstrează, întregirea *seriei* realizându-se prin cumularea a două măsuri. Tiparul melodico-ritmic este respectat într-o oglindă timbrală, în care planurile solistice sunt inversate, reluarea fiind la interval de cvartă perfectă ascendentă (m. 30). Al doilea segment este aproape identic, cu câteva modificări intonaţionale în măsura cadenţială.

[16] Am insistat mai mult pe secţiunile de bază, în ideea reliefării importanţei acestei părţi în economia partiturii şi pentru faptul că în repertoriul de oboi sunt puţine lucrările în care se îmbină tehnici de organizare serială cu principiile formei de sonată.

Strofa **A** este alcătuită din două zone distincte, ce se succed gradat la nivelul tratării melodice şi a tensiunii expresive. Prima secţiune expune un material melodic relativ unitar din punct de vedere constructiv, bazat pe un ambitus redus (succesiuni intervalice ce nu depăşesc terţa), ce imprimă discursului cursivitate şi cantabilitate, în ciuda sonorităţii modale disonante, fără existenţa unui centru gravitaţional evident[17]. Expresivitatea melodică este pusă în evidenţă prin simplificarea extremă a acompaniamentului, redus la acorduri sporadice de secunde în dispuneri diverse[18], linia melodică principală căpătând, astfel, caracter recitativic. Ritmic se întâlnesc formule binare în alternanţă cu diviziuni excepţionale (m. 2-3 sau 5), care sugerează o nuanţă descriptivă (de *aducere aminte*) şi creează acea stare de *rubato*.

Ex. 12 (m. 1-6)



Din punct de vedere armonic, acordurile au un rol complementar (o caracteristică întâlnită în partea I), ce asigură pulsaţia valorii de timp şi condiţii optime pentru desfăşurarea şi afirmarea melodiei. De asemenea, treapta dinamică şi nuanţarea *permit* o manifestare solistică la nivel interpretativ. Latura rustică, pastorală, de mare expresivitate a oboiului este pusă în evidenţă prin registru şi prin îmbogăţirea sonorităţii cu un *vibrato* cu frecvenţă mică şi amplitudine mare[19].

La reluare (*a tempo*) linia melodică păstrează configuraţia bazată pe aceleaşi intervale, dar într-o dinamică superioară (m. 7-10). În schimb, armonic întâlnim acorduri disonante de secundă mare *pregătite* de intervale consonante, executate *tenuto* în ideea *de a fi lăsate să sune*.

Ex.13 (m. 6-8)

Tot în acompaniament apar elemente noi precum: *jocul* armonic între intervalul de terţă şi cel de septimă mică (m. 9) sau puternica disonanţă a secundei mici, care se rezolvă consonant într-o cvartă

---

[17] Este o melodie simplă, *cântată* cât mai *legato*, într-o manieră *quasi rubato*, o cantilenă de largă respiraţie, care în primă fază *desface* melodic acordul din acompaniament într-un *mers* hexatonal. Notele expresive se *impun* prin susţinerea duratei valorilor mari şi prin nuanţare, în cadrul unei linii melodice treptat descendente finalizată în *unison* cu partida pianului. Aspectul va da sfârşitului de frază un *iz* modal, completat (*poco ritenuto*) în acompaniament cu acorduri puternic disonante alcătuite din suprapuneri de cvinte, cvarte şi secunde (m. 6).

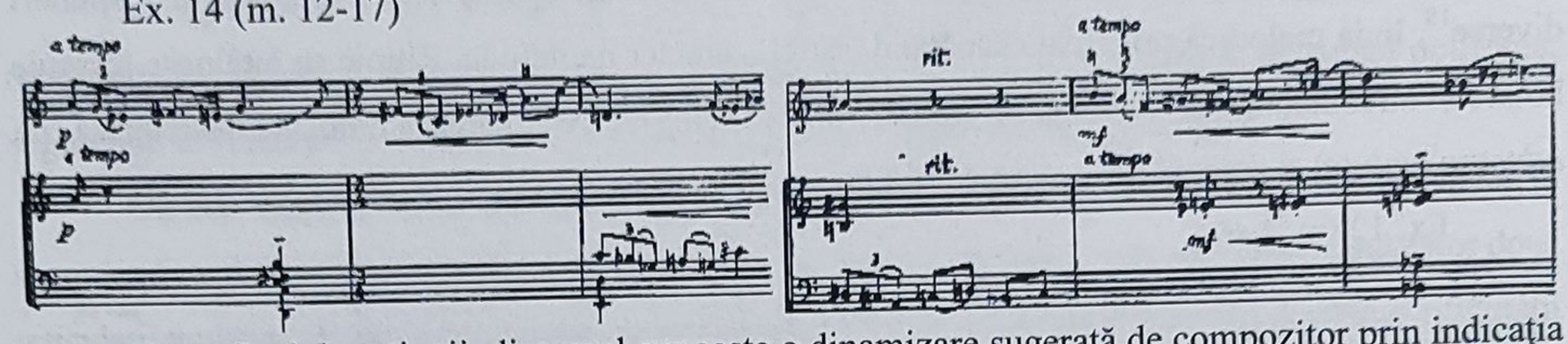
[18] Sunt tonuri cromatice disjuncte cu particularităţi polifuncţionale, ce pot fi gândite fie ca acord de *Si* major cu nonă mare (m. 1, 3), fie ca acord de *Re* major cu septimă şi nonă mare cu cvinta în linia oboiului (m. 2-4).

[19] Caracterul de melodie continuă nu oferă loc pentru respiraţie până la încheierea frazei prin cadenţă. De aceea, se impune o dozare judicioasă a cantităţii de aer şi o frazare corectă.

perfectă (m. 10). Ritmul complementar menţine pulsaţia şi îl evidenţiază pe cel punctat (spre exemplu, m. 7 sau 10), iar interpretarea formulelor excepţionale de *triolet* necesită o tratare ce nu trebuie neglijată.

A doua componentă a primei strofe continuă intenţia de subliniere a laturii melodice, prin alternanţa intervenţiilor celor două partide, precum şi prin treptata melodizare a planului secund, aflat într-un dialog imitativ liber cu cel superior.

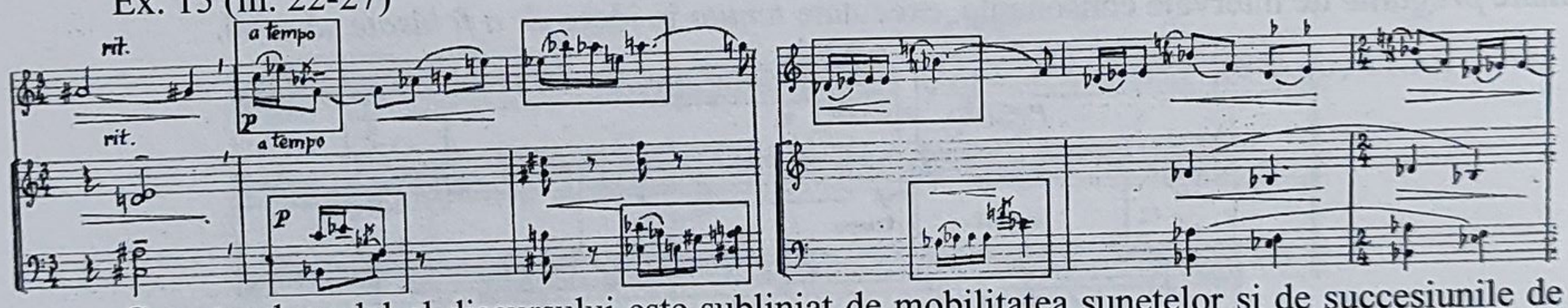
Ex. 14 (m. 12-17)



Către finalul secţiunii, discursul cunoaşte o dinamizare sugerată de compozitor prin indicaţia *animando poco a poco*, realizată prin: divizarea ritmică a melodiei principale, continuitatea desfăşurării sonore în planul acompaniamentului – la rândul său fragmentat datorită pauzelor, amplificarea dată de utilizarea acordurilor de cvarte suprapuse (m. 18-19). Rezolvarea culminaţiei sonore se detensionează printr-un pasaj descendent, ce valorifică motivele enunţate anterior, sensul *depresiv* al melodiei fiind corelat cu sugestia expresivă a compozitorului: *calando*.

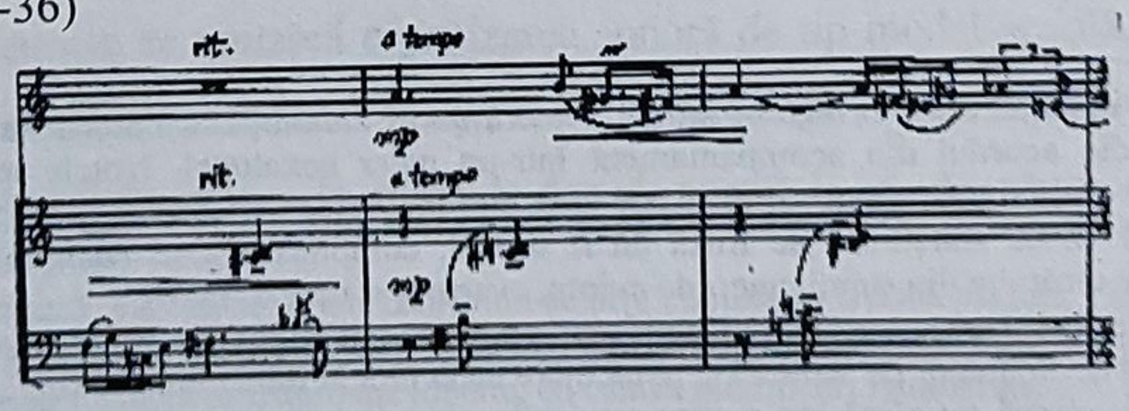
Strofa mediană (**B**) este axată pe componenta melodică[20], caracterizându-se printr-o mai mare cursivitate a discursului, deşi *linia* este alcătuită din succesiuni intervalice disonante ornamentate cu apogiaturi. Totodată, uniformitatea este sugerată şi de configuraţia repetitiv-complementară a profilului ritmico-armonic, prin utilizarea unui număr redus de formule *in stretto*.

Ex. 15 (m. 22-27)



Caracterul modal al discursului este subliniat de mobilitatea sunetelor şi de succesiunile de cvarte şi secunde din linia melodică. Retranziţia către prima strofă se realizează printr-un pasaj, ce valorifică repetitiv, mai întâi la *unison*, apoi monodic, o formulă desprinsă din discursul sonor al secţiunii mediane.

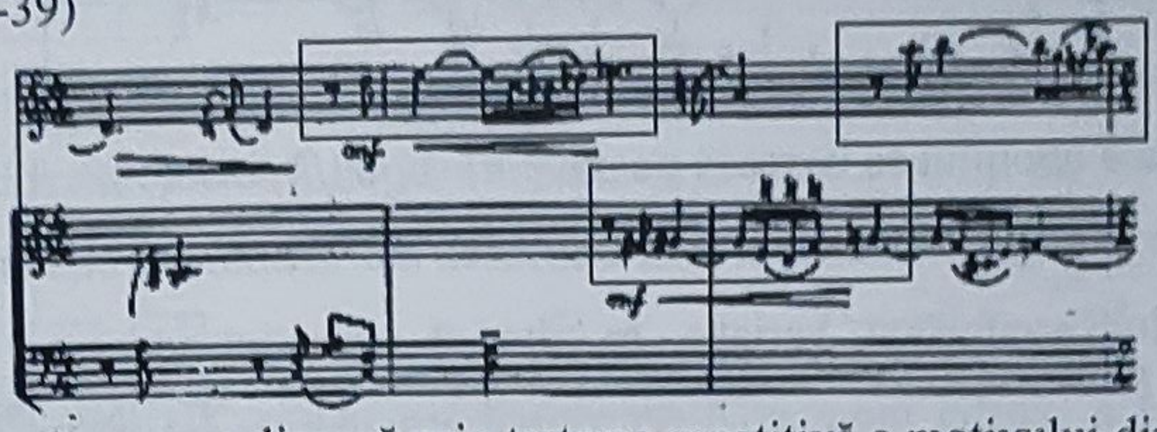
Ex. 16 (m. 34-36)



[20] Aceeaşi imitaţie timbral-melodică continuă, despărţită egal de o măsură ce are în componenţă diviziuni excepţionale (m. 28).

Sonoritatea modală şi tipul de ornamente neobişnuit în părţile lente sugerează caracterul popular al unei doine de jale. Repriza (**Av**) este concentrată în raport cu corespondenţa sa iniţială. Este reluată doar prima frază, cu modificarea intervalică a motivului secund, punct de plecare al unei scurte prelucrări motivice, prin imitaţie şi transpuneri pe diferite sunete – un contrapunct cu trei intrări *in stretto* (m. 37 - 42)[21].

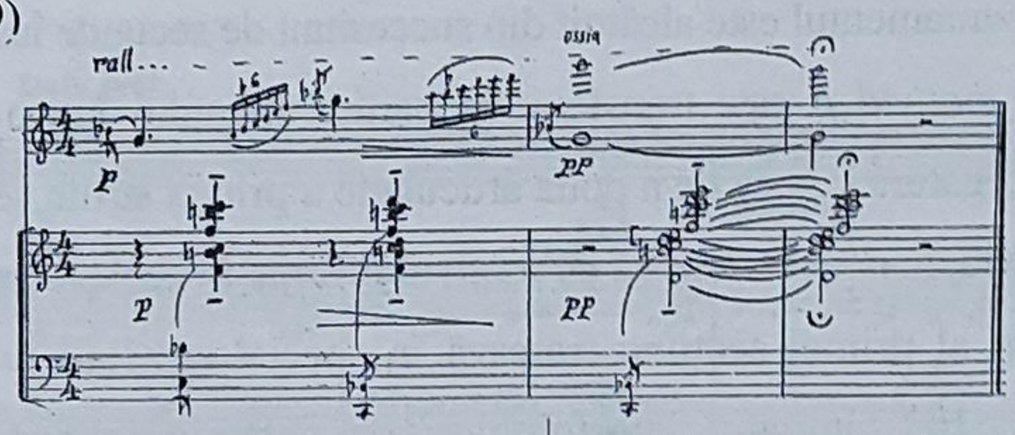
Ex. 17 (m. 37-39)



Finalul părţii a doua se realizează prin tratarea repetitivă a motivului din fraza a doua, urmat de o formulă cadenţială bogat ornamentată şi complex tratată armonic. Momentul *solo* din final reprezintă sintetic *sâmburele* modal al acestei părţi: o permutare intervalică ce are la bază acelaşi ritm: valoare lungă-valoare scurtă-valoare lungă (m. 43-44).

În general, strofele, cu excepţia celei mediene, poartă *pecetea* ritmului punctat, iar atunci când acesta lipseşte este înlocuit (pentru contrast) cu diviziuni excepţionale (m. 23-36). De altfel, încheierea aparţine unei singure note (*Sol*), *luată* prin apogiere şi diviziuni excepţionale (*sextolet*) – *interpretate* ca un ornament multiplu în cadrul a trei registre (mediu, acut, supra-acut[22]), într-o mişcare dinamico-agogică de excepţie.

Ex. 18 (m. 47-49)



Partea a treia (*Allegro ma non troppo*, ♩ = 104) este dominată de acelaşi principiu al stroficităţii, cele trei secţiuni componente fiind de această dată pregnant contrastante expresiv.

A	**B**	**Av**	***Coda***
m. 1 - 11, m. 12 - 26	m. 27 - 46	m. 47 - 54, m. 55 - 68	m. 69 - 71

Prima secţiune (**A**) are dimensiuni mai ample, fiind alcătuită din două articulaţii distincte – în care cea de-a doua reprezintă o tratare a materialului motivic din cea iniţială. Discursul este deschis de introducerea pianului, ce execută un motiv (α) în *unison*: o hexacordie cromatică organizată intervalic

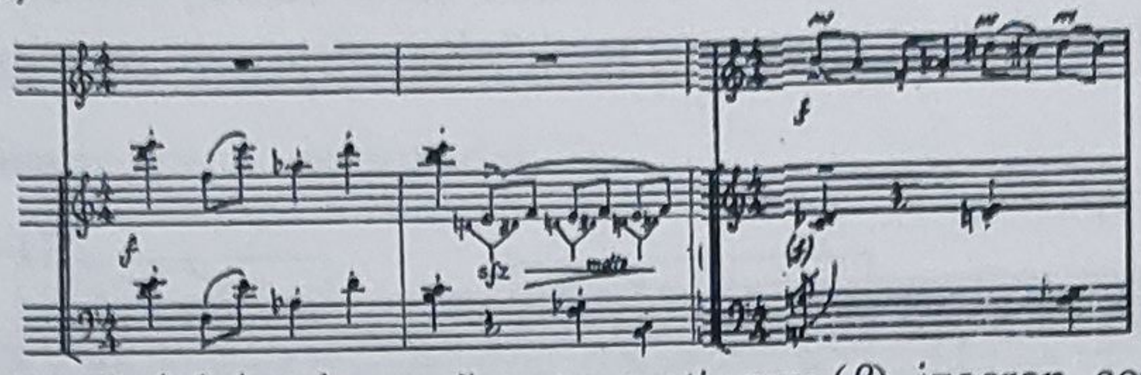
---

[21] Polifonist prin excelenţă, autorul nu ratează ocazia unui astfel de moment. Prin economia materialului, prin procedeele componistice, Liviu Comes poate fi comparat cu Paul Hindemith.

[22] Este un moment dificil datorită *efectului* de nuanţare opus sensului melodic, dar mai ales a mişcării acesteia spre o treaptă dinamică extremă (*pp*). În registrul supra-acut există pericolul de a nu *ieşi* sunetul, deşi ar fi mai uşor, pentru că vine în continuarea *sextoletului*, iar în celălalt caz (*ossia*) problema o reprezintă saltul descendent de aproape două octave în *pianissimo*. Compozitorul a avut cunoştinţă de aceste dificultăţi, de aceea a pus indicaţia respectivă.

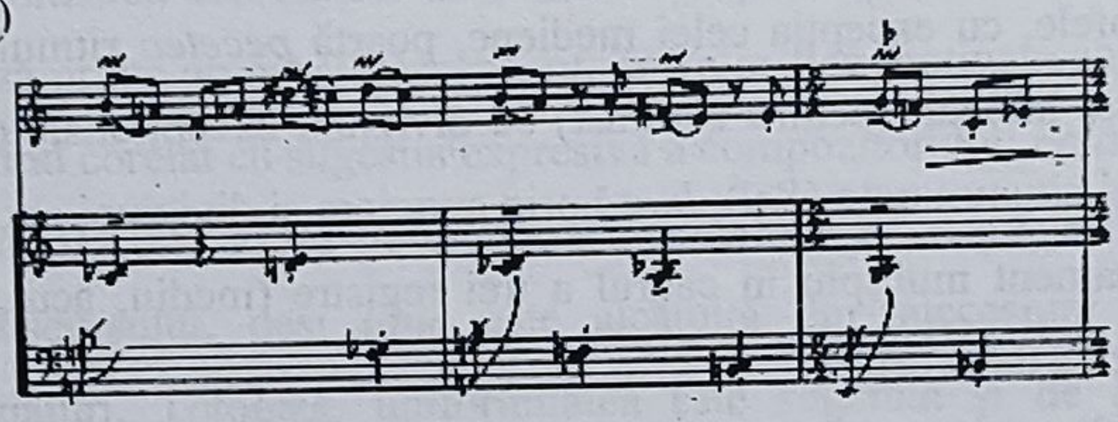
în mod divers, combinând salturile de septimă şi cvartă mărită cu secundele armonice. Practic, este un început cu caracter de *parodie* a unui joc. Nuanţa fixă (*f*) şi sublinerea *sfz* pregătesc intrarea solistului.

Ex. 19 (m. 1-3)



Linia melodică a oboiului se bazează pe un *motiv* nou (*β*), izocron, combinând secunda mare şi terţa mică, dinamic şi bogat ornamentat prin utilizarea *mordentului*. Totodată, semnalăm tratarea repetitivă a motivului secund şi variaţia sa ritmică prin introducerea pauzelor (m. 4-6). Caracteristica de bază a acestui moment îl reprezintă articularea. Ne găsim în faţa a două tipuri diametral opuse: note *staccato* şi note *legato*. Din această combinaţie – între scurtimea şi legarea notelor – reiese caracterul de joc popular. Pentru a scoate în relief construcţia frazei, timpii accentuați sunt *tenuto*, semn care indică un *sprijin* pe notele cu *mordent*.

Ex. 20 (m. 3-5)



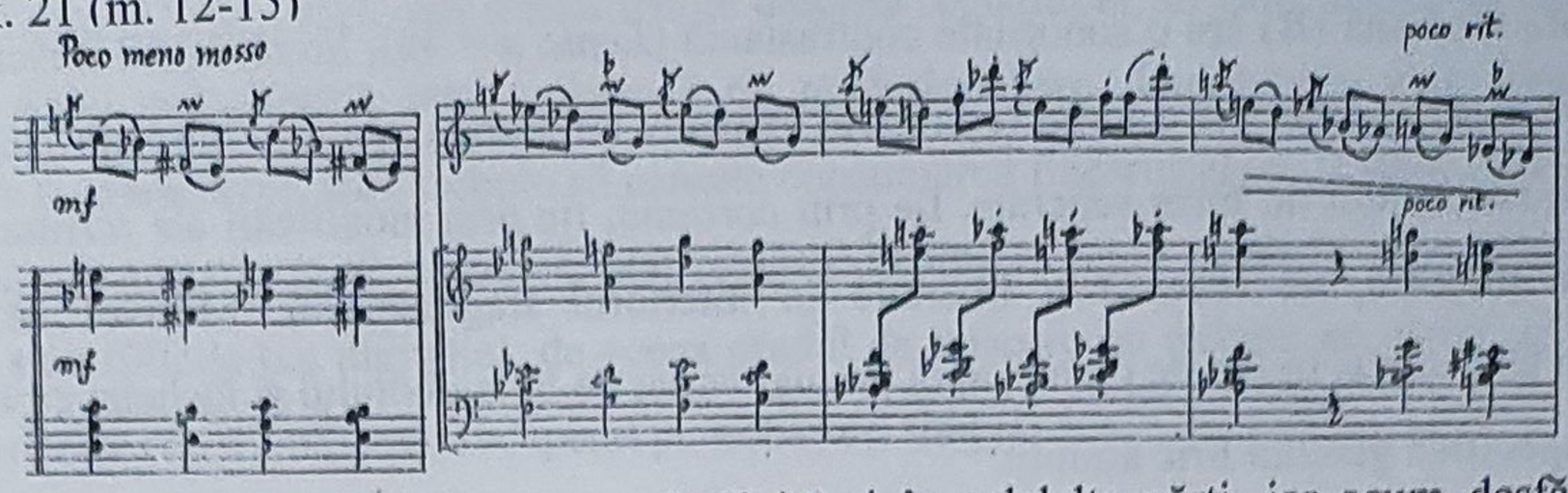
Dacă iniţial acompaniamentul este alcătuit din succesiuni de secunde însoţite de apogiaturi, către finalul primului segment *motivul β* este transferat în partida pianului într-o variantă armonizată cu suprapuneri de secunde. Legătura cu cea de a doua articulaţie a primei strofe se realizează prin reluarea motivului *α* – de această dată, la *unison*, urmată de motivul *β* variat în acelaşi context de scriitură.

Al doilea segment al primei secţiuni tratează în special motivul *β* în diverse ipostaze ale celulelor componente. Astfel, unitatea morfologică va suferi modificări la nivelul sensului intervalelor (descendent sau combinaţii ale celulelor de sens contrar), dar şi al cantităţii acestora (intervalul de terţă va fi înlocuit cu cel de sextă). Totodată, alături de ornamentele iniţiale sunt introduse apogiaturi, discursul devenind mai complex, mai aglomerat sonor. Timbral, sonoritatea este amplă, deschisă şi pătrunzătoare, iar interpretarea trebuie să fie *cu nerv*, mai ales, pe ornamente, într-o gestică adecvată care să susţină caracterul. Prin această atitudine interpretul va invita auditoriul la o participare activ-afectivă.

În faza a doua a zonei de tratare remarcăm valorificarea imitativă a motivului, utilizat ca element de contrast sonor şi tensionare expresivă. Distingem două planuri melodice: un plan inferior al secundelor mari şi unul superior, al intervalelor de terţă mare[23].

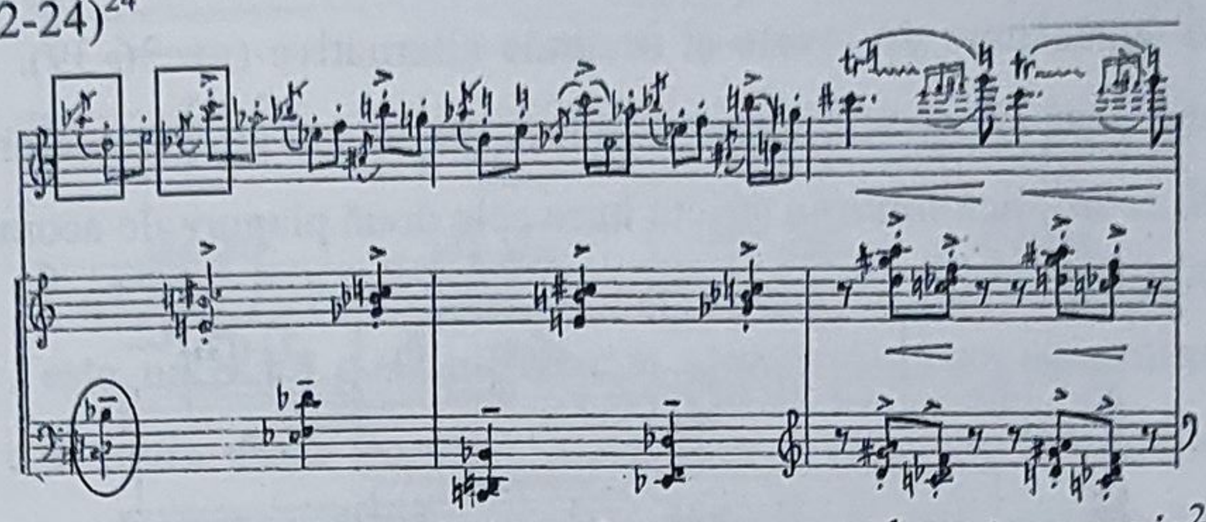
[23] Planul superior se află pe timpii neaccentuaţi ai măsurii, fiind scos în evidenţă de apogiaturi, accente şi salturi de peste octavă (în registrul supra-acut), susţinut de acordurile cu accent, puternic disonante (m. 20-23). Aglomerarea

Ex. 21 (m. 12-15)



Practic, este o mişcare în *zig-zag* întâlnită şi în celelalte părţi, iar acum desfăşurată prin procedeul registrelor diferite (partea I, m. 12-13, partea a II-a, m. 24-26 şi m. 39-41).

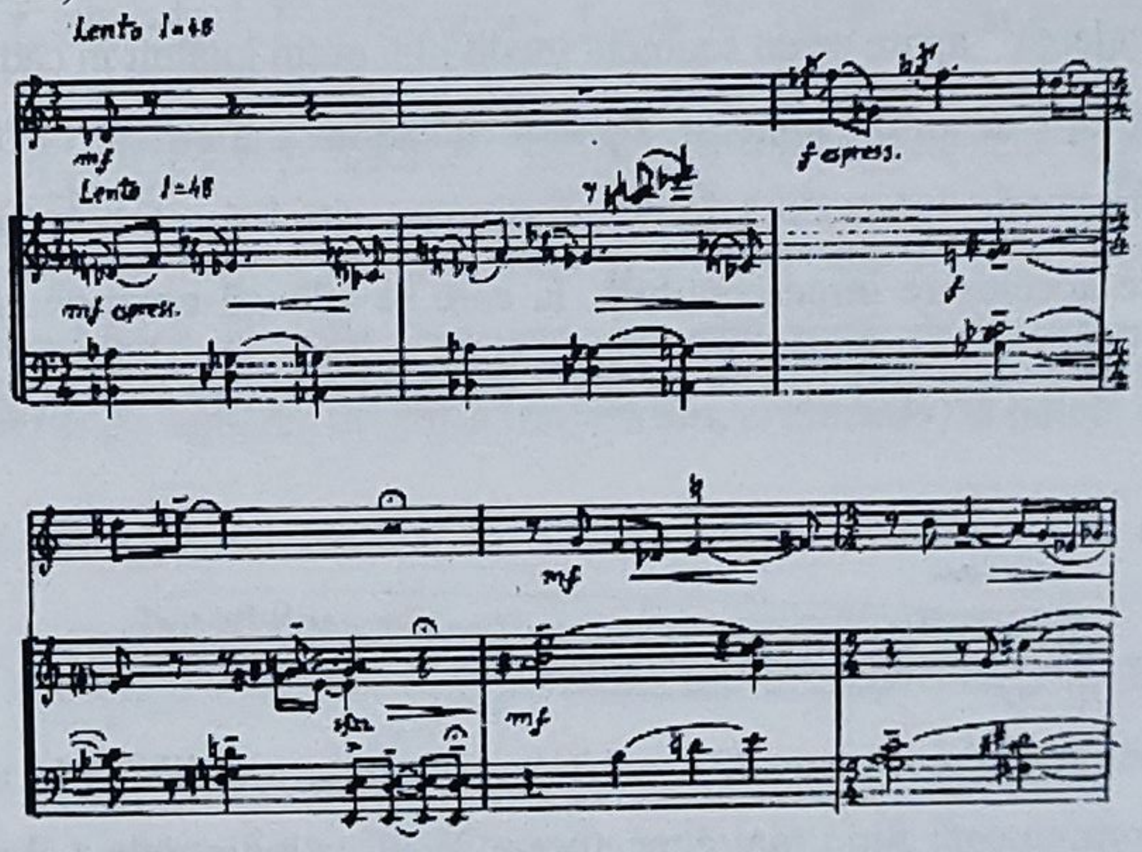
Ex. 22 (m. 22-24)[24]



După cum se observă, acompaniamentul este preponderent armonic[25], fiind alcătuit din structuri ce combină secunda cu diverse intervale: terţa, cvarta, cvinta sau sexta (ex. 22).

Ultimul pasaj al acestui segment reprezintă o concluzie a întregii strofe, caracter subliniat de construcţia secvenţial-descendentă, ce are la bază o formulă melodică nouă, o oscilaţie superioară de şaiprezecimi, însoţită în acompaniament de succesiuni de secunde (m. 25-26).

Ex. 23 (m. 27-32)



ornamentală a fiecărui timp, notele apogiate descendent şi susţinute de acorduri ce au moduri de articulaţie diferite – timpii *tari tenuto*, cei *slabi* cu *accente* – creează un alt *joc*, între notele ornamentate descendent şi cele ornamentate ascendent, între cele susţinute de acordurile *tenuto* şi cele cu *accente*.

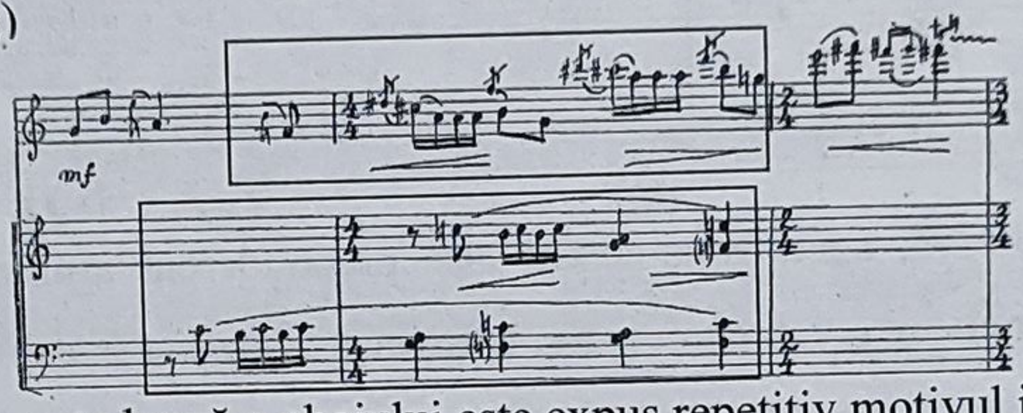
[24] La oboi, cele două tipuri de articulaţii *staccato* şi *legato-staccato* cu *accent* în cazul notelor apogiate vor fi executate prin aceeaşi scurtare a sunetelor, căutându-se omogenitatea sonoră. Întreaga secţiune este extrem de dificilă, constituindu-se într-un adevărat *studiu* al acestor ornamente. Sunt note apogiate prin salturi foarte mari, executate *legato-staccato* sau *legato-staccato* cu *accent*. De asemenea, momentul se încheie cu *tril*-uri rezolvate prin apogierea triplă a notelor din registrul supra-acut (m. 24).

[25] Acorduri polifuncţionale care dau o anumită ambiguitate sonoră.

Strofa mediană (**B**) are o sonoritate contrastantă (*Lento* ♩ = 48), lirică, într-o mişcare relativ liberă, *quasi rubato*, sugerând o înrudire la nivel expresiv cu doina populară. Întreaga secţiune este alcătuită din succesiuni de fraze separate, fie prin *coroană*, fie prin modificări ale scriiturii sau ale gradului de mişcare, ce creează o libertate în interiorul fragmentului. Motivul de bază al segmentului este expus iniţial de pian[26], apoi preluat variat de linia oboiului şi încheiat cu o formulă cadenţială specifică genului liric amintit.

A doua frază este alcătuită din două motive relativ similare, finalizate de *comentariile* acordice ale pianului. Segmentul trei este mai concentrat şi finalizat cu un *tril*, completarea pianului realizându-se printr-o succesiune de cvarte şi secunde alternative (m. 36-39). Ultimul moment al acestei strofe este cel mai dinamic, manifestând o diminuare a formulelor ritmice, dar şi o modificare a scriiturii, ce implică *imitaţia* strictă între cele două planuri ale acompaniamentului.

Ex. 24 (m. 40-42)

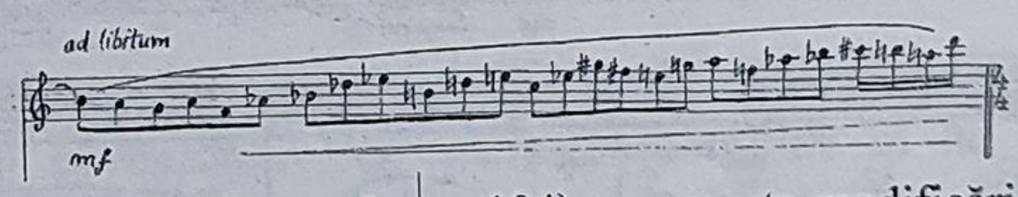


În continuare, pe nota lungă a oboiului este expus repetitiv motivul iniţial al strofei mediane, sub forma unei concluzii, urmată de un pasaj (*ad libitum*[27]) cu aspect solistic, ce evoluează sub forma unei secvenţe libere ascendente – o transpunere variată a unui model melodic cu caracter modal, dinamizat către final, cu rolul de a pregăti ultima expunere a strofei iniţiale.

Această mini-cadenţă[28] apare ca un segment inedit mai puţin întâlnit în cadrul lucrărilor de gen.

Câteva consideraţii de ordin general: lipseşte încadrarea metrică, iar din punct de vedere melodic întâlnim o progresie intervalică într-o diminuare ritmică, ambele materializate printr-o fluctuaţie interioară de accelerare imperceptibilă, la care se adăugă componenta dinamică cu sens ascendent. *Sprijinirea* pe notele importante va ajuta în execuţie şi va reliefa expresiv desfăşurarea ritmico-melodică.

Ex. 25 (m. 46)



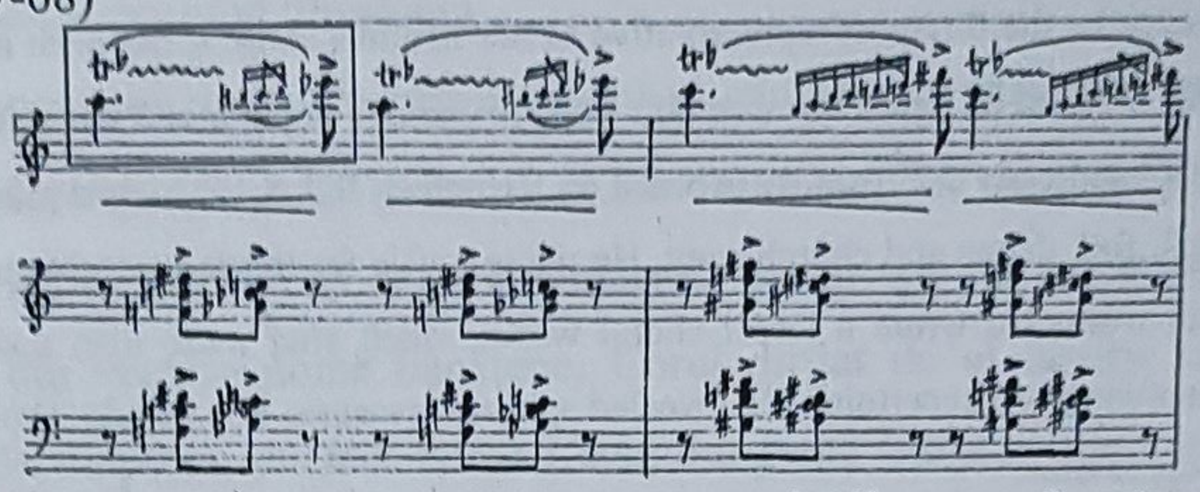
Reluarea primei secţiuni (*Tempo I*, ♩ = 104) va suporta modificări la nivelul conţinutului, cele două segmente componente fiind mai concentrate decât cele din debut, deşi traseele melodice nu se modifică fundamental. Prin apogiaturile multiple acest final reaminteşte de partea a doua.

---

[26] Linia melodică rămâne la fel de bogat ornamentată, cu apogiaturi complexe de cvarte şi cvinte. Apogiaturile nu vor mai fi executate atât de scurt, îndeplinind calităţi expresive.
[27] *Ad libitum* indică o interpretare liberă cu efecte agogice. Pregătit printr-un *ritenuto* şi introdus de nota lungă cu *tril* şi *apogiatură* dublă, pasajul se constituie într-un moment de legătură între secţiuni.
[28] Segmentul poate fi *gândit* ca o sinteză a seriei cromatice.

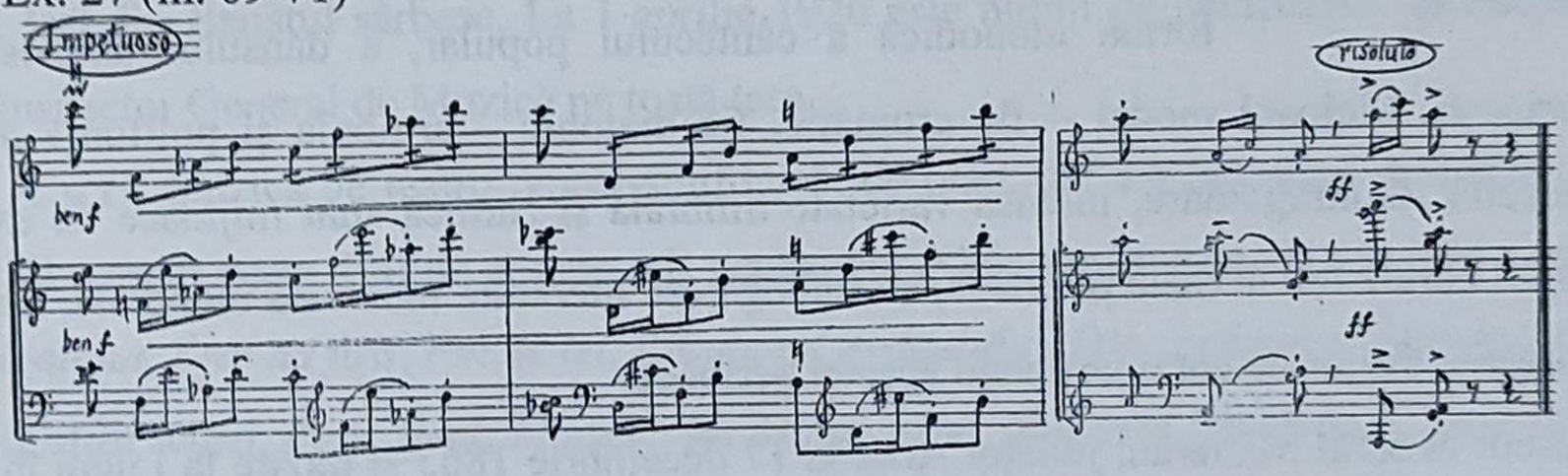
Momentul este plin de vervă, dar dificil tehnic datorită registraţiei. În sine, acesta nu este greu, dar păstrarea liniei continuităţii este o dovadă de profesionalism. Rezolvarea vine dintr-o strânsă colaborare cu partenerul, care trebuie să *aştepte* consumarea fiecărui efect. Astfel, înaintea *tril*-ului solistul va executa o cezură, necesară, atât reluării dinamice, cât şi evidenţierii notelor cu accent. Grifurile sunt dificile (ca digitaţie), de aceea gradul de mişcare nu trebuie accelerat, ci dimpotrivă mai întâi *aşezat* (m. 67-68) apoi recuperat pe următorii timpi.

Ex. 26 (m. 67-68)



Interpretativ, este necesară o amplificare a sonorităţii, care să antreneze discursul către ultima componentă a acestuia: ***Coda*** (m. 69-71). Segmentul va reitera motivul *α*, precum şi execuţia sa în *unison*, de această dată însoţit în partida oboiului de o variantă simplificată. Momentul se constituie într-o *quasi* heterofonie, finalizată brusc, cu elemente sonore extrase din motivul *β*.

Ex. 27 (m. 69-71)



Indicaţiile cu funcţie expresivă *Impetuoso* şi *risoluto* (m. 69, 71) ne sugerează modul de execuţie al unui final sclipitor. În acest sens, trei elemente ajută: desfăşurarea melodică la *unison*, treptele dinamice (*ben f* şi *ff*), agogica deschisă (*impetuoso*, *crescendo*) și notele cu *accent marcato*.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1999

RAŢIU, Adrian – *Liviu Comes „Lumea polifoniei”*, în rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 9/1985

TIMARU, Valentin – *Formele muzicale*, Braşov, Universitatea *Transilvania*, 1998

ZEHNDER Ana Ioana Oltean, *Rolul corpului în interacţiunea cu instrumentul*, Bistriţa, Editura Născut liber, 2015

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Gheorghe Firca (coord.), Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2010

ION VIDU, *DOINITORUL BANATULUI*

Profesor, Preot **Constantin-Nichifor Hrestic**
Şcoala Gimnazială *Ion Creangă*, Târgu Frumos

Abstract: Ion Vidu proves to be the foremost representative of our national song. It has been identified so far with this form of popular music that it's hard to figure out when the song is genuine popular and when it is his owncreation. His choral music of the late 19th and early 20th century is based on Romanian folk art, which is preserved until today in the form of singing monodical, folk dance and church song. He wrote music for theater, vocal-symphonic, piano, but was especially noted forchoral works.He wrote a lot of choral works which after more than a century since they were composed are still in Romanian choir repertoire. He revealed spiritual treasures of a people who demand their rights for a decent life in a time of oppression.

Keywords: music, choir, song, choral, art, composed.

Muzica corală de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX are la bază arta populară a românilor, artă păstrată până azi în forma monodică a cântecului popular, a dansului ţărănesc şi a melodiei bisericeşti. Melosul modal – fie cromatic, fie diatonic – armonia şi polifonia modală, eterofonia deosebit de atrăgătoare, intensa varietate timbrală şi ritmică sunt mijloace de expresie specifice muzicii corale din această perioadă, ce îmbogăţesc literatura muzicală mondială. Ion Vidu a fost compozitor şi dirijor de cor aparţinând acestei perioade.

S-a născut în satul Mânerău, judeţul Arad la 17 decembrie 1863 şi moare la Lugoj în 1931, „un maestru al muzicii corale româneşti", cum îl numeşte biograful său principal, muzicologul Viorel Cosma. A făcut şcoala elementară în satul natal. Chiar la terminarea studiilor elementare moare tatăl său şi riscă să nu-şi continue studiile din cauza problemelor familiei. A primit ajutorul lui Constantin Gurban, Protopop al Butenilor, venit la înmormântarea tatălui său, care s-a îndurat de familie şi l-a luat pe tânărul Ion Vidu sub ocrotirea sa. Protopopul nu avea copii, de aceea a avut grijă de el ca de propriul său fiu. L-a înscris la Institutul Pedagogic din Arad, unde avea să ia lecţii de cânt cu profesorul Petru Popovici. Atunci i-a fost descoperită înclinaţia sa naturală pentru muzică. Încurajat de Protopopul Gurban, care i-a cumpărat şi un flaut, Ion Vidu şi-a dezvoltat abilităţile muzicale şi încă de pe băncile şcolii dirija corurile alcătuite din colegii săi.

A terminat secţia pedagogie, după care a fost numit dascăl la şcoala ortodoxă română din Seleuş-Cighirel, judeţul Arad. A profesat aici timp de doi ani, până când la Institutul Pedagogic din Arad s-a înfiinţat catedra de muzică şi, cu sprijinul protopopului Gurban, a profesat aici timp de mai bine de patru ani.

La chemarea fruntaşilor bănăţeni, Ioan Vidu pleacă la Lugoj în august 1888 pe postul de învăţător şi profesor de muzică la şcoala română. Totodată, el preia conducerea *Reuniunii române de cântări şi muzică din Lugoj*, care fusese până atunci dirijată de profesori străini.

Studiile aprofundate şi le face la Conservatorul din Arad, apoi la Caransebeş şi la Conservatorul din Iaşi, unde l-a avut ca profesor de armonie şi dirijat coral pe Gavriil Musicescu, personalitate care l-a luat pe Ion Vidu sub aripa sa şi l-a iniţiat în studiul folclorului muzical, fapt ce i-a marcat în mod hotărât evoluţia ulterioară.

Îşi începe cariera muzicală ca dirijor de cor şi cântăreţ de biserică, profesor de muzică la Institutul pedagogic-teologic din Arad şi dirijor al *Reuniunii române de muzică şi cântări* din Lugoj. Cu un bogat bagaj de cunoştinţe şi cultură muzicală, va începe să compună, inspirat fiind din folclorul bănăţean, din vechile doine bănăţene. Corul dirijat de el devine unul dintre cele mai faimoase formaţii ale timpului, ducând faima Lugojului peste Carpaţi. Spre exemplu, la *Expoziţia universală* din 1906 de la Bucureşti, *corul lui Vidu* a făcut furori la *Arenele Române* cântând *Lugojana* sau *Sus opinca*.

Ion Vidu va deveni fondatorul şi preşedintele *Asociaţiei corurilor şi fanfarelor române din Banat* (1922), care cuprindea peste 200 de coruri şi 60 de fanfare doar în Banatul românesc, precum şi circa 100 din Banatul sârbesc. La 1 aprilie 1926 este numit de Ministerul Instrucţiunii din acea vreme Inspector General de Muzică pe toată ţara.

A scris muzică de teatru, vocal-simfonică, de pian, dar s-a remarcat mai ales prin lucrările corale. El a creat peste 160 de compoziţii pentru cor. Cele mai importante lucrări sunt: *Lugojana*, *Ana Lugojana*, *Eroi au fost*, *Pui de lei*, *Răsunetul Ardealului*, *Din şezătoare*, *Răsunet de la Crişana*, *Negruţa*, *Auzi valea*, *Peste deal*, *Moartea lui Mihai eroul*, *Ştefan şi Dunărea*, *Coasa* și altele. Unele dintre acestea au devenit piese antologice ale muzicii corale româneşti.

Ion Vidu desprinde sentimentalismul muzical din sufletul bănăţean şi îl transpune în lucrările sale pe care şi le-a construit pe principiul lent-repede, pornind de la structura a două dintre principalele genuri folclorice: *doina* şi *jocul*. Contrastele de mişcare şi expresie, dispunerea complementară a solistului şi ansamblului coral, apelul la ritmul liber şi asimetric, intuirea modalismului specific cântecului popular se pot remarca, atât în piesele corale de mici dimensiuni, cât şi în cele de amploare. Armonizarea este simplă, firească, apelând adeseori la alternanţe *Major-minor*.

A scris numeroase lucrări corale care, după mai bine de un secol de când au fost compuse, se află încă în repertoriul corurilor româneşti. În lucrările sale el cântă alături de munca de pe ogoare (*Coasa*, *Grânele vara se coc*, *Ţarina*), viaţa ţăranului în mijlocul naturii (*Cântecul haiducului*), dragostea (*Negruţa*, *Ana Lugojana*), figurile de eroi (*Pui de lei*, *Arcaşul*), unde acordă

o atenţie deosebită liniei melodice, bine stabilită, abia în urma căreia purcede la armonie. Textul, de asemenea, este un element caracteristic, încât aproape toate corurile sale au text propriu.

El se dovedeşte a fi cel mai de seamă reprezentant al *doinei* noastre, numit şi *doinitorul Banatului*. Atât de mult s-a identificat el cu această formă a muzicii populare, încât e greu să precizezi când melodia este autentic populară şi când este creaţia sa. Acompaniată, de obicei, de *cor mut* sau lăsată liberă de orice susţinere vocală, uneori completată cu o simplă intervenţie armonică pe încheierea frazei, *doina* creează acel moment de tensiune, de variaţie ritmică şi melodică. Precedată aproape întotdeauna de o scurtă introducere corală, ea formează partea mediană a lucrărilor, după care urmează un *joc vioi* sau un final exuberant al tuturor vocilor. Această formă *tristrofică* este tipică majorităţii compoziţiilor sale.

Una dintre acestea este *Răsunet de la Crişana*[1], dintre cele mai răspândite şi care începe cu o introducere în *tempo de horă*, apoi urmează o *doină* specifică regiunii în care a copilărit autorul. Este, poate, cea mai duioasă şi răscolitoare melodie pe care ne-a lăsat-o compozitorul şi în pofida dimensiunilor ei reduse, efectul dramatic se realizează admirabil.

Un *Allegretto* bazat pe un motiv apăsător care se amplifică treptat, ne conduce spre un final luminos, plin de încredere şi de speranţă, transmis fraţilor de peste Carpaţi, într-un ecou foarte îndepărtat, subliniat de un expresiv *pianissimo*.

Ana Lugojana[2] pare a fi imaginea cea mai sugestivă a creaţiei lui Ion Vidu, fiind una din lucrările celebre, care l-a consacrat şi i-a adus faima. Procesul de creaţie al acestei piese rămâne un document valabil pentru dezvoltarea multor formații corale.

Ideea piesei este următoarea: iniţial a fost un dans popular, prin care localnicii inaugurau hramul bisericii ortodoxe române din Lugoj, la 15 august. Ion Vidu a notat câteva fragmente de la Nica Iancu Ianovici, lăutarul nelipsit de la sărbătoare, la care a adăugat apoi câteva părţi originale. A scris textul integral şi a cântat-o cu corul său în fiecare an, popularizând-o şi înlocuind de multe ori piesa instrumentală.

După o scurtă introducere, ce imită formula de acompaniament a tarafului, se expune melodia principală. Urmează o parte mediană, în *tutti* şi *fortissimo*, armonizată *notă contra notă*, care marchează miezul lucrării. Ultima parte se bazează pe un fragment de *joc* popular cu vădite rezonanţe instrumentale şi se încheie cu o *codă* alcătuită din materialul melodic al părţii introductive. Lucrarea se deosebeşte prin variaţiunea ritmică, dar şi prin bogăţia melodică inspirată de melosul popular, la care se adaugă textul cu mult umor şi efectele realizate prin acel *tempo vivace*.

---

[1] Pr. Nicu Moldoveanu, *Repertoriu Coral*, ediţia a III-a, Bucureşti, Editura IBMBOR, 2003, p. 670.
[2] *Ibidem*, p. 625.

Pentru muzica românească din timpul său, compozitorul Ion Vidu a fost, prin cântec, exponentul mobilizator al conştiinţei naţionale, a poporului asuprit din partea habsburgilor. A dezvăluit comorile spirituale ale unui popor care-şi cerea dreptul la viaţă, a turnat în forme superioare folclorul adunat cu atâta pasiune şi grijă decenii de-a rândul, a creat lucrări corale de o valoare nepieritoare, azi devenite clasice. N-a răpit melodiei populare nici prospeţime, nici din parfum, nici din suavitate, ci prin talentul său a plămădit lucrări de o neasemuită frumuseţe, demne de forţa şi măreţia poporului de la care s-a inspirat şi pentru care le-a creat.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Aurel – *Bănăţeni de altă dată*, vol. I, Timişoara, Editura Tipografia *Unirea Română*, 1933

COSMA, Viorel – *Un maestru al muzicii corale: Ion Vidu*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965

COSMA, Viorel – *Ion Vidu-monografie*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1956

MOLDOVEANU, PR. Nicu – *Repertoriu Coral*, ediția a III-a, București, Editura IBMBOR, 2003

POPOVICI, Doru – *Preste deal... viaţa compozitorului Ion Vidu*, Timişoara, Editura Facla, 1980

VIDU, Ion – *Opere alese*, Ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura de Stat pentru Imprimate și Publicații, 1957

VIDU, Ion – *Coruri alese*, transcripție Ioan D. Chirescu, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962

SIGISMUND TODUŢĂ *VERSUS* WITOLD LUTOSLAWSKI ÎN LUMINA CREAŢIEI DE TINEREŢE

Profesor dr. **Hilda Iacob**

Colegiul de Muzică *Sigismund Toduţă*, Cluj-Napoca

Abstract: The claim that Toduţă's creations are allied to the idea of "synthesizing elements of national and universal culture in the form of a European composing technique with Romanian folk" (Ştefan Niculescu), likewise with Romanian cult, is already widely accepted. There are few steps taken into researching the establishment of the creative personality of Sigismund Toduţă on the path of European and worldwide contemporary composition. The following lines shall restate an idea emerged two decades ago, in the first pages of the undersigned's PhD: the correspondence between Sigismund Toduţă's creations and those of an outstanding representative figure of the Polish school of composition from the 20th century – Witold Lutoslawski. Although the stylistic evolution of the latter depicts orientation alterations, in the beginning Lutoslawski embraces – alike Toduţă – emphasizing folkloric elements in a modern context. The case study includes as illustrative material a creation from each of the composers, dating from the same period and residing to the same genre: *Sonata for Violin and Piano* (1953) by Sigismund Toduţă and *Recitativo e Arioso for Violin and Piano* (1951) by Witold Lutoslawski.

Keywords: Toduţă, Lutoslawski, folkloric inspiration, componistic schools, stylistic elements, first creative period.

Rândurile ce urmează readuc în discuţie o idee lansată în urmă cu două decenii, în primele pagini ale doctoratului subsemnatei: paralela care se poate realiza între creaţia lui Sigismund Toduţă şi cea a unui reprezentant de seamă al şcolii poloneze de compoziţie din secolul al XX-lea – Witold Lutoslawski.

O interesantă paralelă se poate realiza între creaţia lui Sigismund Toduţă şi cea a unui reprezentant de seamă al şcolii poloneze de compoziţie a secolului XX – Witold Lutoslawski (1913-1994), chiar dacă evoluţia stilistică a celui de al doilea dovedeşte mutaţii în orientare. Într-o primă perioadă, Lutoslawski a îmbrăţişat – la fel ca şi Toduţă – valorificarea elementelor folclorice în context modern, deşi în etapele ulterioare a urmat alte orientări stilistice (dodecafonia, aleatorismul).

De asemenea, în domeniul genurilor şi formelor abordate în creaţia lor, cei doi compozitori se plasează pe coordonate neobaroce şi neoclasice, atât prin frecventa utilizare a scriiturii polifonice tradiţionale sau moderne (de repetiţie, de atacuri, de grup sau heterofonică la Lutoslawski;

neoclasică sau heterofonic-convergentă la Toduţă)[1], cât şi prin sugestivitatea opţiunilor genuistice în ceea ce priveşte titlurile lucrărilor.

Studiul de caz utilizează ca şi material ilustrativ câte o lucrare datând din aceeaşi perioadă şi aparţinând aceluiaşi gen: partea a II-a *Recitativ*[2] din *Sonata pentru violină şi pian* (1953) de Sigismund Toduţă, respectiv *Recitativo e Arioso*[3] *pentru vioară şi pian* (1951) de Witold Lutoslawski, într-o încercare de a schiţa o paralelă *în oglindă* a elementelor ce jalonează stilul primei perioade de creaţie a celor doi.

***

Întreaga creaţie a compozitorului **Sigismund Toduţă** stă sub semnul unităţii, urmărind un crez estetic ce a dat naştere unei opere singulare din punct de vedere stilistic, pe un drum ascendent de acumulări în domeniul limbajului şi al scriiturii, prin valorificarea potenţialului nesecat al folclorului românesc, înveşmântat în forme neoclasice. În toate perioadele sale de creaţie, compozitorul s-a îndreptat spre noi zodii de valorificare a intonaţiilor autohtone – folclorice, bizantine – în paralel cu căutarea spiritului modern al expresiei, prin permeabilitatea la diversele influenţe ale muzicii contemporane.

Privind comparativ diferitele liste cronologice şi periodizările, toate converg spre a demonstra că nu este vorba de *răsturnări de situaţii*, de cotituri determinate de modificări stilistice în esenţa limbajului toduţian, cu implicaţii decisive în restructurarea celorlalte coordonate ale scrisului său. Dimpotrivă, se constată permanenta preocupare a compozitorului pentru ca fiecare element de limbaj nou acumulat în bagajul său stilistic să se integreze şi să se raporteze cât mai omogen la elementele deja existente, propulsând mereu înainte creaţia sa, pe un drum unic, ascendent, rezultat tocmai din contopirea tuturor parametrilor stilistici (Anexa nr. 1).

Creaţia primei etape este caracterizată de muzicologul Vasile Herman ca fiind „o lume melodică diatonică [ce] cunoaşte treceri cromatice, «alunecări» cromatice de esenţă modală”[4], dând exemple din lucrări de referinţă ale acestei perioade, ca *Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian*[5], *Sonata*

---

[1] *Apud* Dan Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005.

[2] Recitativ – „formă a expresiei muzicale proprie genurilor vocale şi vocal-instrumentale, rezultând din interferenţa declamaţiei şi a melodiei şi caracterizată printr-o strânsă dependenţă intonaţională, ritmică şi formală faţă de textul literar. [...] *Recitativo secco* desemnează recitativul acompaniat de un instrument cu claviatură (orgă, clavecin, pian) permiţând interpretului o libertate agogică. *Recitativo accompagnato/strumentato* este un recitativ mai melodizat, acompaniat iniţial de un instrument de armonie (lăută, clavecin, orgă) şi de un instrument grav cu coarde şi arcuş [...], iar ulterior de orchestră. Această ultimă variantă de recitativ poartă denumirea de *arioso*”. *Cf. Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2010, p. 462.

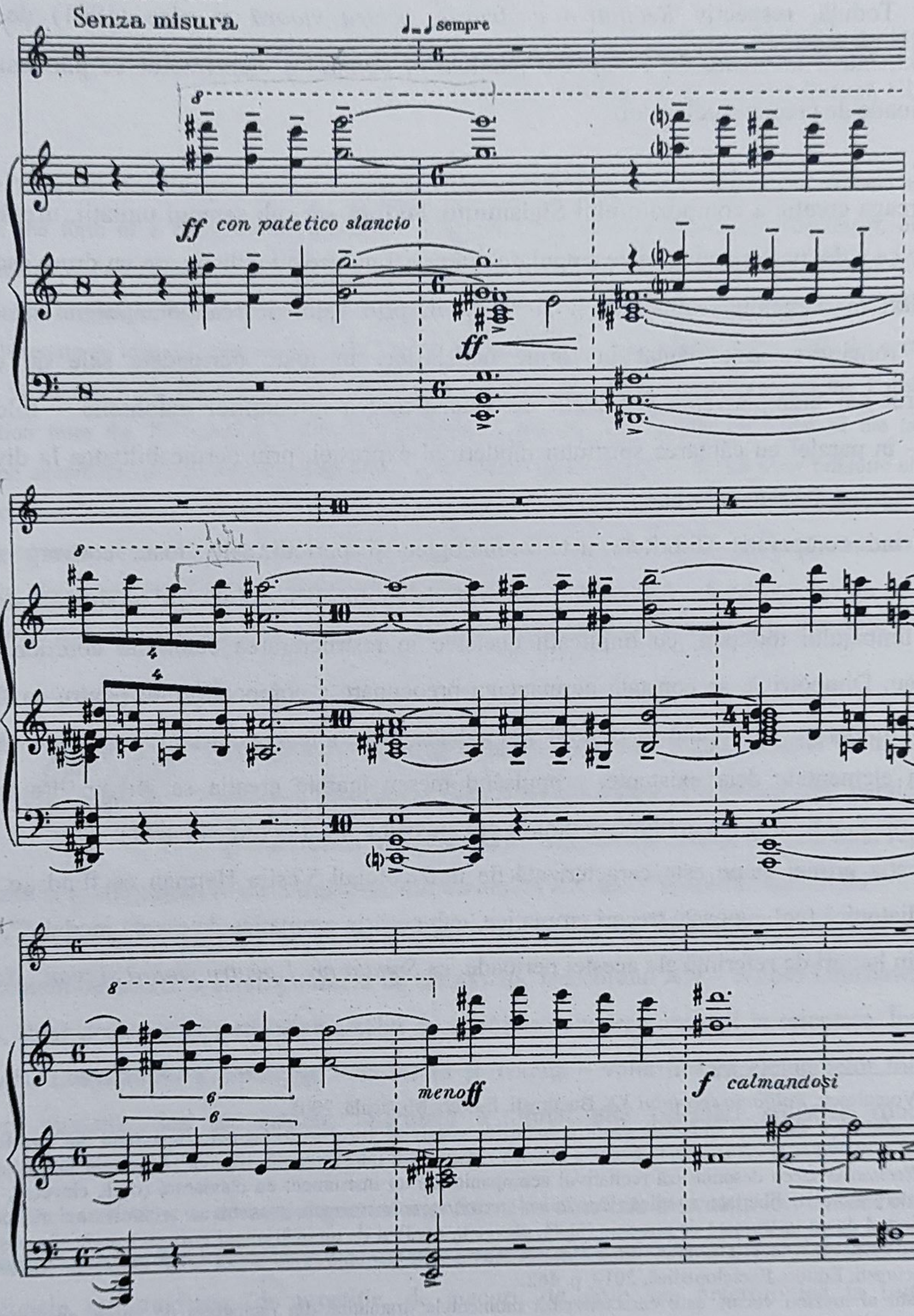
[3] Arioso –„stil al muzicii vocale care caracterizează momentele dramatice din recitativul de operă, conferindu-le elocvenţă, cantabilitate şi patetism printr-o desfăşurare unitară, de suflu larg”. *Cf. Dicţionar de termeni muzicali*, *op. cit.*, p. 45.

[4] Vasile Herman, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă*, în *Studii toduţiene*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2004, partea I, p. 3.

[5] Sonata a fost dedicată violonistului Mihai Constantinescu.

nr. 1 pentru flaut şi pian, *Sonata pentru oboi şi pian*. În continuare, Vasile Herman descrie ca fiind „o compoziţie contemporană de real dramatism şi forţă expresivă [...]".

Ex. 1 Sigismund Toduţă, *Recitativo...* din *Sonata nr. 1 pentru vioară şi pian* (m. 1-10)



Partea a doua (*Recitativo... Senza misura*) cu alură de *coral* în manieră recitată, articulează o formă tripartită liberă, unde sectorul median dobândeşte virtuţi dezvoltătoare, iar repriza atacă ideea

principală melodică la violină şi nu la pian, aşa cum se petrecea la început – deci o repriză dinamizată pe tărâmul timbral şi al planurilor sonore"[6]. Dramatismul copleşitor al părţii îşi trage „seva melodică atât din cântecul medieval cât şi din cel folcloric [...], din idioma *Dies irae*"[7], din care Toduţă a extras o celulă cu latenţe ciclic-variaţionale.

Witold Lutoslawski este considerat cel mai important compozitor polonez după Szymanowski şi poate cel mai mare compozitor după Chopin. Nu a fost întotdeauna aşa, deoarece în perioada de după cel de-al II-lea Război Mondial, contemporanul său, Andrzej Panufnik a fost mult mai cunoscut în Polonia. Importanţi cercetători[8] au realizat periodizări ale creaţiei compozitorului şi au identificat aproximativ aceleaşi etape de creaţie (Anexa nr. 2).

Muzica clasicilor vienezi (cu precădere cea a lui Beethoven) i-a oferit compozitorului modele de generare a formei muzicale clare, cu o gradare distinctă a tensiunii expresive, în special în prima perioadă de creaţie. Încă de la primele lucrări, Lutoslawski demonstrează că deţine un simţ înnăscut al formei concise şi echilibrate, rafinament armonic şi al instrumentaţiei.

În lucrările sale de inspiraţie folclorică, procedeele componistice pe care compozitorul le valorifică cu precădere constau în a lega motive simple, diatonice cu contrapunctări cromatice, non-tonale, respectiv cu o înveşmântare cromatică non-funcţională, colorată, surprinzătoare. Transformările ritmice ale acestor motive valorifică polimetria ca modalitate principală de raportare la lumea sonoră a folclorului polonez.

Creaţia dedicată viorii cuprinde: două *Sonate pentru vioară şi pian* (1927 – pierdute), *Recitativo şi Arioso* pentru vioară şi pian (1951[9]), *Partita* pentru vioară şi pian (1984) şi *Subito* pentru vioară şi pian (1992 – ultima lucrare finalizată a compozitorului).

Recitativo şi Arioso face parte din acea categorie de compoziţii născute în anii '50, în contextul schimbărilor politice din Polonia, cărora compozitorul le-a supravieţuit prin trei modalităţi: compunerea unui număr substanţial de piese funcţionale, *de consum* (unele publicate sub pseudonimul *Derwid*), a unui număr redus de lucrări concertante de inspiraţie folclorică (departe însă de proiectele sale muzicale), respectiv investigarea unor noi elemente de tehnică componistică (în schiţe de sertar), prin care şi-a construit treptat un limbaj muzical personal, opus oricărui sistem existent.

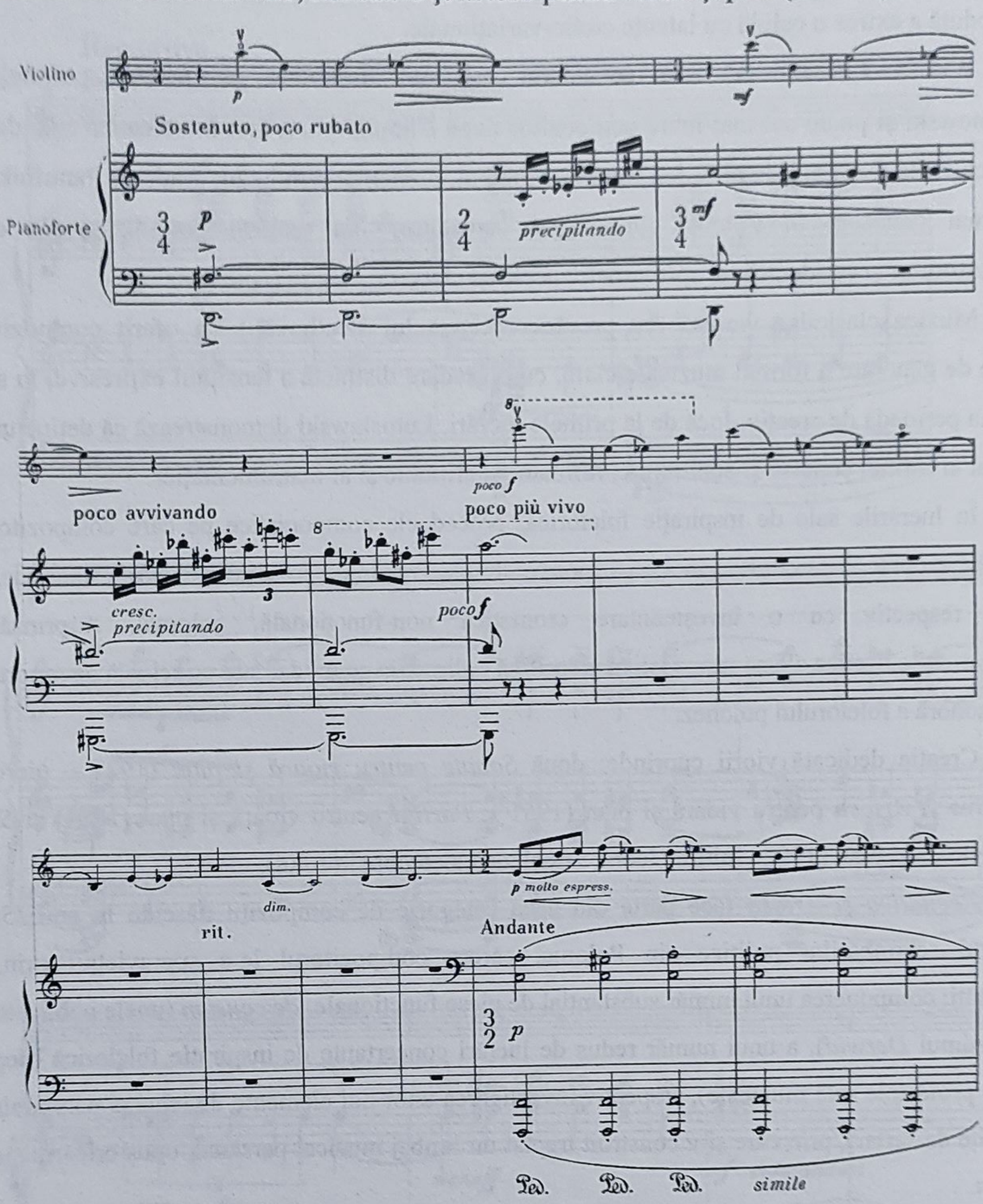
La fel ca şi majoritatea compoziţiilor acestei perioade, *Recitativo şi Arioso* este caracterizat de lirism şi expresivitate, fiind recognoscibil impactul pianisticii brahmsiene asupra scriiturii şi masivităţii sonorităţii, a amplorii registrelor. Alături de coordonata arhitecturală dată de claritatea

---

[6] Vasile Herman, *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă*, *op. cit.*, p. 35.
[7] *Ibidem*, p. 34.
[8] Jadwiga Paja-Stach, Mieczyslaw Tomaszewski, Charles Bodman Rae.
[9] Lucrarea a fost publicată în 1951 la Editura Polskie Wydawnictwo Muzycze. Prima audiţie a avut loc la Cracovia (1952), în interpretarea violonistei poloneze Eugenia Umińska (1910-1980).

formei tristrofice cu repriză, cele două aspecte conectează muzica lui Lutoslawski la marea tradiție clasic-romantică.

Ex. 2 Witold Lutoslawski, *Recitativo şi Arioso* pentru vioară şi pian (m. 1-17)



Şi această lucrare este un exemplu perfect pentru *stilul clasic contemporan*, putând fi regăsite aici, *in nuce*, cele mai relevante aspecte ale componisticii contemporane pe coordonatele melodiei, armoniei şi formei. De dimensiuni miniaturale, lucrarea ilustrează profunda cunoaştere de către compozitor a culorilor timbrale ale viorii.

***

Analiza celor două piese generează, în mod oarecum surprinzător, concluzii similare la nivelul tuturor parametrilor de limbaj, după cum urmează:

	Sigismund Toduţă	Witold Lutoslawski
Melodica	Mers treptat, intervale mici, formula cromatică întoarsă, profil melodic ondulat	
Ritmica	Predomină succesiunile de pătrimi şi valorile lungi cumulate asimetric prin *legato* (6, 8, 9 timpi) Optimi – m. 27, 37, 51, 66 Triolet – m. 29, 37, 38	Predomină succesiunile de pătrimi, optimi, pătrime cu punct, doime, respectiv valorile lungi cumulate asimetric prin *legato* Şaisprezecimi – m. 3, 6, ,43,46-49 Triolet – m. 6, 27
Metrica	*Senza misura* Măsuri alternative de 4, 6, 8, 9, 10, 12, 16 pătrimi	*Poco rubato* Măsuri alternative de 2 şi 3 pătrimi sau doimi
Armonia	Coloane sonore izoritmice de 4 – 6 sunete (structuri acordice în poziţie largă) într-un acompaniament static cu valori lungi (4, 6 timpi); paralelisme de octave suprapuse cu trisonuri; note adăugate	Acompaniament *quasi*-izoritmic rarefiat, paralelisme de octave suprapuse cu cvinte, sexte, septime; mixturi de terţe, jocul 3M/3m
Dinamica	*Fff – pp*	*Ff – pp*
Agogica, expresia	*calmandosi, muovendo, animando, slanciando, precipitando, con patetico slancio, cantabile, ben legato, gradatamente*	*poco rubato, poco avvivando, poco piu vivo, precipitando, molto espressivo, sonoro, molto legato, delicatissimo, leggiero*
Forma	Tristrofică cu repriză A A1 A2 *Coda* m.1-42 m.42-69 m.70-103 m.104-113	Tristrofică cu repriză A B A m.1-15 m.16-40 m.41-50

Chiar şi doar la o primă parcurgere sau audiţie comparată a celor două compoziţii, se naşte întrebarea: oare cei doi maeştri au căzut de acord să ofere prin intermediul acestora un *îndreptar*, un model ilustrativ al creaţiei muzicale contemporane, apelând la aceleaşi elemente de limbaj muzical şi la aceleaşi procedee, sintetizând folclorul muzical, tradiţia muzicală europeană şi aspectele înnoitoare caracteristice mijlocului de secol XX? Răspunsul este cu certitudine negativ, dar cu atât mai mult, frapant.

BIBLIOGRAFIE

GAVRIŞ, Mihaela – *Sonatele cu pian ale lui Sigismund Todută. Nel mezzo dell' camin'*, Cluj-Napoca, Editura Arpeggione, 2005

GREENBERG, Nathan A. – *In search of Lutoslawski*, în *Informatique et Statistique dans les Sciences humaines* XXI, 1-4, 1985

HERMAN, Vasile – *Formă şi stil în creaţia compozitorului Sigismund Todută*, în *Studii toduţiene*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2004

IACOB, Hilda – *Aspecte stilistice în creaţia vocală, corală şi vocal-simfonică a lui Sigismund Todută*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2002

VOICULESCU, Dan – *Polifonia secolului XX*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2005

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2010

WEBOGRAFIE

PAJA-STACH, Jadwiga – *Inspiration from the Music of the Masters and from Folklore in the Works of Lutoslawski*, Exhibition in the Witold Lutosławski Center, Studies 1, 2007
http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/Studies/2007_1/WLStudies_1_2007_JPaja-Stach_2.pdf
(accesat la 14.08.2016)

PAJA-STACH, Jadwiga – *Witold Lutoslawski and the European Musical Tradition*, Studies 1, 2007,
http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/Studies/2007_1/WLStudies_1_2007_JPaja-Stach_1.pdf
(accesat la 10.09.2016)

PAJA-STACH, Jadwiga – *Witold Lutosławski's art of orchestration. Instrumentation devices as the key ideas and tone-colour details*, Studies 3, 2009,
http://www2.muzykologia.uj.edu.pl/lutoslawski/Studies/2009/WLStudies_3_2009_MPaja-Stach.pdf
(accesat la 10.09.2016)

ANEXA NR. 1 LISTA CRONOLOGICĂ ŞI PE GENURI A CREAŢIEI LUI SIGISMUND TODUŢĂ

Anul	Vocal-Simfonic	Simfonic	Cameral	Coral	Vocal
1933-1935		*Egloga*	*Quator în re minor*		
1937	*Messa*			*Psalm 23;* *Liturghia nr. 1*	
1938	*Psalmus 97*			*Psalm 97*	
1939	*Psalmus 133*				
1940		*Variaţiuni simfonice*	*Părintele Hubic văzut de dr. Sigismund Toduţă pentru pian*		
1943			*Passacaglia pentru pian*	*Arhaisme*	*Tăcerea ta (O. Goga)* *Somnoroase păsărele (M. Eminescu)*
1944			*3 Schiţe pentru pian*		
1943-1947	*Meşterul Manole (vers. I)*				*Curcubeul dragostei* *(M. Beniuc)*
1950			*Sonatina pentru pian;* *4 Tabulaturi lăută*		
1951		*Poem bizantin;* *Concert nr. 1 orchestra de coarde*	*Suita de cântece şi dansuri româneşti*	*Norul (V. Bârna)* *Triptic (versuri populare)*	*Bureţi (V. Bârna)*
1952			*10 Colinde pian;* *Sonata nr. 1 flaut şi pian* *Sonata violoncel*		*Daca-ş fi (I. Brad)* *Primăvara (I. Balea)*
1953			*Sonata nr. 1 vioară şi pian*		*4 Cântece populare*
1954		*Simfonia I*	*Adagio pentru violoncel*		
1950-1956		*Simfonia II*	*Sonata pentru oboi şi pian*	*Triptic pentru voci egale* *10 Coruri (II)*	*2 Lieduri* *(L. Blaga)*
1957		*Simfonia III*			
1955-1958	*Miorița*		*4 Schiţe pentru arpă;* *4 Piese pentru pian*	*Imnul păcii* *5 Coruri voci bărbăteşti*	
1959		*Uvertura festivă*		*20 Coruri (I)*	
1960			*6 Piese seriale pentru pian*		

Anul	Vocal-Simfonic	Simfonic	Cameral	Coral	Vocal
1961	*Balada steagului*	*Simfonia IV*		*Înălțăm pentru voci bărbătești*	
1965				*2 Madrigale (Dante)*	
1969				*15 Coruri (III)*	
1970		*Concert pentru suflători și baterie*	*Threnia pentru pian*	*6 Cântece populare*	
1972-1973		*Concert nr. 2 orch.eștră de coarde*			
1973-1974		*Concert nr. 3 orchestră de coarde*	*Preludiu-Coral-Toccata pentru pian*	*La râul Balilonului; Liturghia nr. 2*	
1975			*Terzinen*	*Cântec pentru pionieri*	
1977		*Stampe vechi* *Simfonietta*			*Insomnii (L.Blaga)*
1978	*Pe urmele lui Horea*		*Jako – 4 piese pentru arpă* *3 Piese pentru arpă*	*3 Madrigale (L. Blaga)*	
1980-1981		*Concert nr. 4 pentru orchestră de coarde și orgă*		*4 Madrigale (L. Blaga)*	
1983	*Meșterul Manole (vers. II)*				
1984			*6 Piese oboi solo;* *Simfonia BACH orgă*	*10 Miniaturi pentru voci egale*	
1985		*Concert pentru flaut și orchestră de coarde*	*Sonata nr. 2 vioară* *7 Coral-Preludiu pentru orgă*	*Doină 1 – Doină 2 – Joc pentru voci egale*	*5 Lieduri (L. Blaga)*
1986		*Concert (nr. 2) pentru pian și orchestră coarde*		*Estampă (L. Blaga)* *Scoici (L. Blaga)*	
1987					*16 Lieduri (A. Blandiana)*
1988			*Sonata nr. 2 pentru flaut și pian* *Sonata flaut solo*		*5 Lieduri (L.Blaga)* *5 Lieduri (diferiți poeți)*
1989		*Concert pentru oboi și orchestră*		*2 Madrigale (A. Blandiana)*	
1990			*Sonata violoncel solo*		
1991				*Noapte de mai (L. Blaga)*	

ANEXA NR. 2

PERIODIZAREA CREAŢIEI LUI WITOLD LUTOSLAWSKI

Anii	Jadwiga Paja-Stach[10]		Mieczysław Tomaszewski[11]		Charles Bodman Rae[12]	
1924	Perioada neoclasică				Anii de formare	Juvenilia
1931						
1938			Stil timpuriu			
1945					Muzică funcţională/ Formalism	
1954			Stil matur			
1957	Perioada experimentală				Sonoritate/Limbaj/Armonie	
1961	Perioada de maturitate	Etapa I			Aleatorism şi polifonie	
1970		Etapa II	Stil târziu		Măiestria limbajului matur	
1979		Etapa III - sinteză			Apariţia stilului târziu	
1984		Etapa IV				

[10] Witold Lutoslawski în *Encyklopedia Muzyczna PWM*, tom 9, editor Paja-Stach Jadwiga, Kraków, 2007.
[11] Między "hésitant" a "direct" – Witolda Lutoslawskiego poszukiwania drogi własnej în *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonensans*, ebook, Krakow, 2000.
[12] *The Music of Lutoslawski*, ed. III, Omnibus Press, Londra, 2012.

ANEXA NR. 3 TABEL COMPARATIV[13] (CRONOLOGIC ŞI GENUISTIC)

AL CREAŢIEI LUI SIGISMUND TODUŢĂ ŞI *WITOLD LUTOSLAWSKI*

Anul	Vocal-simfonic	Simfonic/ concertant	Instrumental/cameral	Coral	Vocal
1934			*Sonata pt.pian*		
1933-1935		Egloga	Cvartet în re minor		
1936			*Preludiu şi Arie pt.pian*		
1937	Messa *Lacrimosa*			Psalm 23 Liturghia nr.1	
1936-1938 1938	Psalmus 97	*Variaţiuni simfonice*		Psalm 97	
1939	Psalm 133				
1940		Variaţiuni simfonice	Părintele Hubic văzut de dr.Sigismund Toduţă pt. pian		
1940-1941			*2 Studii pt.pian* *Variaţiuni pe o temă de Paganini pt.2 piane*		
1943			Passacaglia pt. pian	Arhaisme	Tăcerea ta (O. Goga) Somnoroase păsărele (M.Eminescu)
1944			3 Schiţe pt. pian *50 Studii contrapunctice pt.suflători de lemn*		*Pieśni walki podziemnej (Songs of the Underground)*
1945	*3 Colinde*		*Melodii populare (12 piese uşoare pt.pian)* *Bukoliki pt.pian*		
1946					*20 Colinde poloneze*
1943-1947 *1941-1947*	Meşterul Manole (vers.I)	*Simfonia nr.1*			Curcubeul dragostei (M.Beniuc) *6 Cântece pt.copii* *2 Cântece pt.copii*
1949		*Uvertura pt. coarde*			*Sania*
1950		*Mica suită*	Sonatina pt. pian 4 Tabulaturi pt.lăută		*3 Cântece patriotice*
1951	*Triptic silezian pt.sopran şi orchestră* *Primăvara* *Toamna*	Poem bizantin Divertisment Concert nr.1 pt.orch. de coarde	Suita de cântece şi dansuri româneşti pt.pian *Recitativo e Arioso pt.vioară şi pian*	Norul(V.Bârna) Triptic (versuri pop.) *10 Cântece populare poloneze*	Bureţi (V.Bârna)
1952			10 Colinde pt.pian Sonata nr.1 flaut şi pian Sonata pt. v-cel		Dac-aş fi (I.Brad) Primăvara (I.Balea) *2 Cântece patriotice*
1953			Sonata nr.1 vioară şi pian *Miniatura pt.2 piane* *3 Piese pt.tineret pian*		4 Cântece populare *Cântece pt.copii*
1954 *1951-1954*	*Cântece pt.copii; Nani, nani; Valsul iernii; Noapte; Legumele*	Simfonia III *Concerto pt.orchestră*	Adagio pt. v-cel *Danse Preludes pt.clarinet şi pian*		
1950-1956		Simfonia II	Sonata pt.oboi şi pian	Triptic pt.voci egale 10 Coruri (II)	2 Lieduri (L.Blaga)
1957		Simfonia III			
1955-1958	Mioriţa	*Musique funebre pt.coarde*	4 Schiţe pt.arpă 4 Piese pt.pian	Imnul păcii 5 Coruri voci bărbăteşti	
1959		Uvertura festivă		20 Coruri (I)	
1960			6 Piese seriale pt.pian		

[13] Lucrările lui Lutoslawski sunt notate cu *italic*, la fel şi anii acolo unde a fost necesară defalcarea cronologică faţă de creaţia toduţiană.

Anul	Vocal-simfonic	Simfonic/ concertant	Instrumental/cameral	Coral	Vocal
1961	Balada steagului	Simfonia IV *Jeux venitiens*		Înălţimi pt.voci bărbăteşti	
1958-1963	*3 Poeme de Henri Michaux*	*3 Postludii*			
1964			*Cvartet de coarde*		
1965	*Paroles tissées*			2 Madrigale (Dante)	
1965-1967		*Simfonia nr.2*			
1968		*Livre pour orchestre*	*Invenţiune pt.pian*		
1969				15 Coruri (III)	
1970		Concert suflători şi baterie *Concert pt.v-cel*	Threnia pt.pian	6 Cântece populare	
1970-1972		*Preludii şi Fugă pt.13 instr.soliste*			
1972-1973		Concert nr.2 pt. orch. de coarde			
1973-1974		Concert nr.3 pt. orch.de coarde	Preludiu-Coral-Toccata pt. pian	La râul Babilon Liturghia nr.2	
1975	*Les Espaces du Sommeil*		Terzinen *Variaţiunile Sacher pt. v-cel solo*		
1962-1976 *1975-1976*		Simfonia V *Mi-Parti*		Cântec pt.pionieri	
1977		Stampe vechi Sinfonietta			Insomnii (L.Blaga)
1978	Pe urmele lui Horea		Joko – 4 piese pt.arpă 3 Piese pt.arpă	3 Madrigale (L.Blaga)	
1978-1979		*Novelette*	*Epitaph pt.oboi şi pian*		
1979-1980		*Dublu concert pt.oboi şi harpă*			
1980-1981		Concert nr.4 pt.orch.de coarde şi orgă	*Grave:Metamorphoses pt.voce şi pian*	4 Madrigale (L.Blaga)	
1982			*Mini-uvertura pt.alămuri*		
1983 *1981-1983*	Meşterul Manole (vers.II)	*Simfonia nr.3*	*Chain 1*		
1984			6 Piese pt.oboi solo Simfonia BACH orgă *Partita pt.vioară şi pian*	10 Miniaturi pt.voci egale	14 Lieduri (L.Blaga)
1985 1984-1985		Concert pt.flaut şi orch.de coarde *Chain 2: Dialogue pt.vioară şi orch.*	Sonata nr.2 vioară şi pian 7 Coral-preludii pt.orgă	Doină 1-Doină 2-Joc pt.voci egale	5 Lieduri (L.Blaga)
1986		Concert nr.2 pian şi orch.de coarde *Chain 3; Fanfare for Louisville*		Estampă (L.Blaga) Scoici (L.Blaga)	
1987			*Fanfare for CUBE*		16 Lieduri (Ana Blandiana)
1988		*Concert pt. pian* *Partita pt.vioară şi orchestră*	Sonata nr.2 flaut şi pian Sonata pt.flaut solo		5 Lieduri (L.Blaga) 5 lieduri (poeţi diferiţi)
1989	*20 Colinde poloneze (orchestrate)*	Concert oboi *Interlude* *Prelude for GSMD*	*Slides* *Fanfare for Lancaster*	2 Madrigale (Ana Blandiana)	
1990	*Chantefleurs et Chantefables*		Sonata pt.v-cel solo		
1991				Noapte de mai (L.Blaga)	
1988-1992		*Simfonia nr.4*	*Subito pt.vioară şi pian*		

THE PLACE OF THE ELECTRONIC MUSIC IN LOUIS ANDRIESSEN'S *WRITING TO VERMEER* AND LUCA FRANCESCONI'S *QUARTETT*

Fabio Monni
Freelance composer based in Malmö, Suedia

Abstract: This paper aims to look inside the operatic works of two living composers, to discover the strategies behind the use of electroacoustic music into a drama and to answer a few questions related to the space that electroacoustic music occupies in a codified instrumental/vocal music language.
Keywords: *opera*, electronics, space, Louis Andriessen, Luca Francesconi.

Rezumat: Lucrarea de faţă doreşte să privească mai atent asupra a două opere aparţinând unor compozitori contemporani, pentru a descoperi strategiile abordate în utilizarea muzicii electroacustice în cadrul unei drame. De asemenea, această lucrare doreşte să răspundă câtorva întrebări cu privire la spaţiul pe care muzica electroacustică îl ocupă într-un limbaj muzical codificat instrumental/vocal.
Cuvinte cheie: *operă*, electronică, spaţiu, Louis Andriessen, Luca Francesconi.

Introduction

The present paper is not intended to be a systematic study over different uses of the electroacoustic music in lyric operas, rather it consists in a series of considerations, reflections from a composer's perspective. These considerations will eventually be personal and subjective. Nevertheless, I will bring music examples to clarify and support the following statements.

The paper will start from a generic description of the phenomenon *space*, it will continue with an overview of the two chosen operas, comment the observed peculiarities and arrive to final conclusions.

A prologue about space

Any kind of activity takes place in a specific space.

A physical space is where we interact with other people and where we emotionally connect with each other. For musicians space is where we perform and listen to music. It is an inanimate element. Yet it can actively influence us, our mood, the way we think and the way we create. It is able to influence the way we compose music and play it.

As Georges Perec listed in his book *Espècesd'espaces* (1974) space is something that we tend to take for granted, we don't often stop to reflect on its importance. There are many spaces, one for every single activity of our lives. Whatever we decide to use the space for (a room, a field or any other space) this will be devoted to some sort of activity, it will contain some object, it will have some function:

> "I have several times tried to think of an apartment in which there would be a useless room, absolutely and intentionally useless. [...] it would serve for nothing, relate to nothing.
> For all my efforts, I found it impossible to follow this idea through to the end. Language itself, seemingly, proved unsuited to describing this nothing, this void, as if we could only speak what is full, useful and functional"[1].

Any activity occurring in a specific place transforms that space into a place dedicated for that particular activity.

Space and music

Space is an important matter in music. It has been a main preoccupation for many composers which experimented with different placement of the instruments, as well as explored the sonic characteristics, the acoustic potential of both spaces specifically built for music and pre-existing ones designed for other activities. The technique of *corispezzati* refined in Venice during Adrian Willaert's time (16th century) is a good example of how an already existing building was used in a fine and creative musical way. This stereophonic treatment of the space had as a result the establishment of a composition/performance practice that arrived, after different transformations, to today. From the refinement of this practice and passing through Richard Wagner's reinvention of the orchestra setting and the Opera performance in Bayreuth, the space has been treated as something alive, modified, adapted, reinvented following the changes of the aesthetics, the size of the ensembles and the different publics.

This interest in space led composers to explore it horizontally – *Gruppen* (1957) by K. Stockhausen, vertically – *Cronaca del luogo* (1999) by L. Berio, in depth *Voci* (1984) L. Berio, surrounding the audience – *Persephassa* (1969) by I. Xenakis, moving through the space – *Fresco* (2007) by L. Francesconi, only to mention a few works close to our present time.

In addition to physical spaces composers have also related their works to virtual spaces. In *Stanze* composed by Luciano Berio in 2003, the imaginary space lies inside the concept of the composition itself.

---

[1] Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*, Penguin Classics, 1998, p. 33.

Another space often visited by composers is the one of memory. If we define memory as an act of recollection of something previously experienced, and therefore known, the use of past music inside a newly written composition can be described as an act of memory. This concept can be extended also to the use of sounds that are not produced by a musical instrument or described as music, but are nevertheless part of our listening experience (ex. an ambulance siren). Among these are also sounds from movies, city soundscapes, home noises etc. that are highly characteristic and easily recognizable, even when isolated from their context.

Both *Quartett* and *Writing to Vermeer* contain many quotes from other compositions and use sounds from recognizable sound-sources.

The space of the electronics

The concept of space in the classical music language shows a complexity that is matched, in different ways and bringing new problematics, by the electroacoustic music. The new technologies brought fresh life to the interest over the space of the performance, giving to composers a concrete possibility to explore any kind of non traditional space. The electronics opens windows over different times and places than the one of the performance itself. Its ability to reproduce realistic soundscapes as well as computer generated sounds, to playback instrumental performance and to filter them in real time brings new complexity to the concept of space. The electroacoustic medium is a musical instrument that can easily introduce extramusical elements into the codified language of a classic composition. In Pierre Boulez's opinion the coexistence of these two different *languages* raised new questions:

> "[A] sound which has too evident an affinity with the noises of everyday life [...], any sound of this kind, with its anecdotal connotations [...] becomes completely isolated from its context; it could never be integrated [...] Any allusive element breaks up the dialectic of form and morphology and its unyielding incompatibility makes the relating of partial to global structures a problematic task"[2].

In other words when we listen to an instrument we tend to concentrate on the musical elements (ex. pitch, dynamic, phrasing etc.), while a sampled everyday-sound may instead drive our attention to the source. This is what Pierre Schaeffer called *causal listening*:

> "listening to a sound in order to gather information about its cause (or source)"[3]

---

[2] Trevor Wishart, *On Sonic Art*, Harwood Academic Publishers, 1985, p. 129.
[3] Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Edition Nathan, 1990, p. 25.

When the source is not a musical instrument, it is less easy to bypass the source of the sound and concentrate on its purely sonic characteristics. Somehow, the use of sound sources different than a classical music instrument, makes the process of abstraction problematic. The absence of the connotations and relationships of the sample with the physical activity that produced it are described as *reduced listening*:

> Pierre Schaeffer gave the name reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning[4].

To finish there is another category of listening mode which is important to mention: the *Semantic listening*.

> I call semantic listening that which refers to a code or a language to interpret a message: spoken language, of course, as well as Morse and other such codes[5].

About Louis Andriessen and Luca Francesconi

Despite the twelve years that separate the two productions, with inevitable differences in sound manipulation techniques and electronic instruments, both Andriessen's *Writing to Vermeer* (1999) and Francesconi's *Quartett* (2011) exemplify two possible uses of the electronics into a dramatic work. Despite the qualitative differences of the sound samples and the entirely opposite use of them into the opera, both composers gave a strong dramaturgical function to the tape and framed it into specific moments.

Writing to Vermeer (1999) by Louis Andriessen

Opera in six scenes for 3 women, 2 children, women's chorus and orchestra.

Electronic music inserts by Michel van der Aa.

Libretto by Peter Greenaway.

The opera has a specific place and time in which the events are set: Johannes Vermeer's household in Delft, May 1672.

Synopsis

Vermeer has left his household of women and children in Delft to spend fourteen days in The Hague. The women write to him, six letters from his wife, Catherine Bolnes, six letters from his mother-in-law, Maria Thins, and six letters from his model, Saskia de Vries. They write of domestic arrangements, the activities of Vermeer's children, marriage plans, domestic

---

[4] Michel Chion, *op. cit.*, p. 29.
[5] *Ibidem*, p. 28.

accidents, but most of all they write to Vermeer to tell him to hurry back home. They miss him, they miss his company, they miss his presence and his affection [...][6].

Scheme of the **electroacoustic parts** of *Writing to Vermeer* according to the CD published by Nonesuch Records (USA) in 2006.

Scene/Tracks	INSERT	Timing	SAMPLE TYPE
SCENE 1	**I**	07' 51" → 08' 20'	BELLS
SCENE 2	**II**	05' 58" → 06' 30"	EXPLOSIONS
SCENE 3		---	---
SCENE 4	**III**	03' 40" → 04' 10"	OBJECTS UNDER WATER
	IV	06' 52" → 07' 42"	LIQUID / WITH ORCHESTRAL CHORDS
	V	11' 30" → 12' 35"	GUN SHOTS, PEOPLE SCREMING, RUNNING STEPS
	VI	13' 50" → 16' 25"	SOUNDSCAPE / FROM A BOAT WITH CALM YOUNG VOICES AND LAUGHS
SCENE 5	**VII**	05' 32" → 06' 15"	METAL SOUNDS / AS SWORD FIGHT
	VIII	10' 25" → 11' 10"	ADHESIVE TAPE, LIQUID AND ORCHESTRAL SOUNDS
SCENE 6	**IX**	05' 45" → 06' 59"	ORCHESTRA CHORDS, QUOTE J. B. LULLY, WATER
	X	17' 20" → to END	ORCHESTRA SOUNDS, WATER FLOOD, CHOIR, FINAL EXPLOSION

The listening of the opera reveals that all the various samples are mostly worked, filtered and reassembled, yet the original sound-sources remain well recognizable. Their relation with the drama appears to be direct. They contextualize the events by using characteristic sounds related to the drama.

The electroacoustic inserts are often describing and picturing the events and the situations in a cinematic way. They sonically illustrate the dramatic moments by portraying the sounds evoked

[6] Peter Greenaway, *Writing to Vermeer* CD booklet, USA, Nonesuch Records, 2006

in the drama. These sounds are often closely related to the situation in a clear and understandable way.

The first insert, mentioned as RELIGION in the CD booklet, uses the sound of church bells. This insert starts immediately after two of the characters sing the words *despite her religion* making the connection between text and music quite clear.

While the first three inserts portray each one a single sound material, a sonic event lasting approximately thirty seconds each, the following inserts describe a situation or a series of events which require a longer timing.

Insert V illustrates a war situation in a city: we hear the sound of running steps on a stony street, the screams of people in the background, together with shots of old pistols. It is almost a sonic painting and it represents a concrete and realistic situation rather than an abstraction of it. The contextualization of the insert relies on our common memory, on what we know from movies' soundtracks. It functions thanks to previous sonic experiences at the cinema (war scenes, pistol shots, screaming of people etc.) rather than to actual real life experiences. This insert is also peculiar for not being described in the singing, it refers to something happening elsewhere. However, it is easy to relate (especially for Dutch people) the date of the staged events (1672) to the knowledge of historical events, such as the French invasion during the same year.

Insert VI is the only one that could be described as a soundscape. While in the other inserts the samples are always filtered and sound as *composed*, here we hear a plain outdoor recording. The lack of characterization, its natural sound and an apparent absence of a compositional thinking don't drive the attention away from the live performance. This choice allows Andriessen to superimpose the drama on the electronics and use the latter as a background. It is the only time in the opera where both live performance and tape coexist. The length of this insert differs from the others and riches the two minutes.

In the IXth insert there is a quote by J. B. Lully. It is the *Marche pour la cérémonie des Turcs*from *Le Bourgeois gentilhomme* (1670). The piece may represent French culture and be related with the French invasion mentioned above. It is very interesting the fact that the piece was written only two years before the French invaded the Netherlands, so it is contemporary to the real events. The historical contextualization (with its typical instrumental baroque sound) is extremely detailed and it leaves no space for ambiguity.

Quartett (2011)

By Luca Francesconi

The opera has a single act, thirteen scenes, and lasts a total of an hour and twenty minutes. Only two characters on stage, a small orchestra in the orchestra pit, a large

orchestra and choir off-stage, and electronics (Studio Ircam, Serge Lemouton: live and pre-recorded sounds)[7].

[…] There is a chamber orchestra, agile and quick, that produces an initial perceptive short circuit [...] Then there is an intermediate space, which is the space of dreams, in which the sound begins to become softer. Finally, there is the additional space of 'out there', which is actually beyond the theatre: a large orchestra and a large choir that are elsewhere and that are reproduced in the theatre by technological means thereby creating a different time and space[8].

The second quote is a declaration by Luca Francesconi and it gives a good idea of the importance of the concept of space in *Quartett*. The space or rather the distances between the different instrumental organics, the choir and the speakers from the scene (and consequently) from the public, are implemented into the structure of the composition itself.

For the first production at *La Scala* the scene was designed by Alex Olle of *La FuradelsBaus* and it concentrated the action in a huge box suspended several metres above the stage. It was a place of nowhere, detached from the ground and virtually separated from the surrounding space. It also gave no possibility to the actors to hide from the public's sight.

There is also another space in *Quartett*. It is the space of the roles. The two actors are required to play four roles. From the sixth scene the singers switch their parts and also play the two remaining roles without correspondence of the gender. This choice requires an extra effort (not only for the singers) to understand *where we are* in terms of the dramatic action.

Both the libretto and the recording of the opera are still unpublished.

The following information comes from an unofficial recording of the performances at *La Scala* in Milan, the orchestra was conducted by Susanna Mälkki. This material together with a copy of the libretto was used by the composer during a series of seminars at Malmö academy of music during the scholastic year 2013-2014. The seminars were dedicated to the new Malmö production of the opera in the spring 2014.

In the libretto there are seven moments that are called *Dream*. These sections are given to the electronics and represent the intermediate space that Francesconi described above.

SCENE	DREAM	Timing	Character
Scene 2	DREAM 1	13' 50" → 14' 50"	Merteuil
Scene 4	DREAM 2	25' 30" → 27' 30"	Valmont / Chorus

[7] Wikipedia, *Luca Francesconi*, https://goo.gl/KkVlfX (accesat 15.12.2016).
[8] Wikipedia, *Luca Francesconi*, https://goo.gl/KkVlfX (accesat 15.12.2016).

Scene 5	DREAM 3	32' 28" → 33' 50"	Merteuil
Scene 8	DREAM 4	44' 50" → 46' 00"	Merteuil (as Valmont)
Scene 10	DREAM 5	52' 00" → 53' 00"	Valmont
	DREAM 6	58' 00" → 60' 00"	Merteuil (as Volanges)
	DREAM 7	61' 20" → 63' 00"	LIVE Valmont

The first six dreams are based on studio recordings of the singers and follow the libretto. Only for the seventh dream the electronics was not used; on the libretto there is a hand written notation that says *Live*.

If the electroacoustic insert in Andriessen's opera where comments of the actual situation, or connected with the drama in a direct and cinematic way, Francesconi uses the *dreams* to create a distance from the public (the middle space described by the composer). This distance differs from the one of the live vocal performance. The prerecorded voices of the singers are slightly filtered, processed and then played back through the speakers that are placed around the audience. The filters applied on the samples change the singers' voices (these must be the same of the singers on stage) so that they appear different, bigger as coming from another space. During the electroacoustic parts the sung text remains intelligible. This choice makes the semantic level (and semantic listening) the most important element to focus the attention on. While the tape is played back the singers remain still and perfectly visible to the public. The impression is that their voices are created without the participation of the body. There is a connection with the technique of *voice over*, used in many movies, which can also be understood as the inner voice of the characters. It is also possible to listen to the amplified voices as if they were belonging to an entity that doesn't require a body to produce sounds. Another possible interpretation could be that the voices belong to *someone* that controls and overlooks the desires of the two characters. The interpretations of the dreams are multiple and increase the possible readings of the libretto.

Such a use of the electronics gives a sense of alienation, a sort of detachment from the singers' bodies and from the space of the performance. This sense of detachment was developed and amplified at the Linbury Studio Theatre in London [...] where "the audiences were in touching distance of the two singers on a set that was plunged right in the middle of the auditorium"[9].

[9] Tom Service, *The Guardian*, https://goo.gl/xWsy6P (accesat 19.06.2014).

Conclusions

After comparing the two operas, *Writing to Vermeer* seems to be close to movie language and avoiding a sense of ambiguity, while *Quartett* appears to be a machine of meanings and possible interpretations, closer to the tradition of the lyric opera.

The libretto for *Writing to Vermeer* was written by a film director and this choice may have led Andriessen to a visual and cinematic approach for the commission of the electroacoustic inserts. His music contextualizes the period, the situations. It portrays materials and objects used by the protagonists or related to them. The focus seems to be driven towards the sound samples and the electronics itself. The inserts create windows over a different sound world, a world less abstract than the instrumental one but rather concrete. Somehow the inserts give to the electronic instrument a visibility which is carefully avoided in Francesconi's work, where the electronics is differently integrated into the drama and tend to disappear in it.

Luca Francesconi has an indirect approach to the use of electroacoustic parts. The *dreams* are always based on the libretto and they all use the voice of the singers. In *Quartett* the electronics are used with a strong dramaturgical purpose, they control the relation distance/space rather than being a comment of the drama itself. It seems that any direct link between meaning and sonic portrayal of it are hidden or missing.

In *Writing to Vermeer* the tape inserts are often *outside* the drama itself. They pause the action, the drama is interrupted and it waits the end of the insert to start again, often from where it stopped. With the exception of the insert based on a soundscape, there are no scene changes or other scenic differences from the beginning and the end of the tape sections.

The electroacoustic parts in Luca Francesconi's opera are often set (the exception is Dream five) before a change of the scene or a change of the space, indicated as *OUT* and *IN* in the libretto. They move the action away from the stage. Consequently, the dramatic structure requires a change of the *distance* from the public at their end.

In the two operas the composers have used the electronics antithetically. The differences range from the relationship with the story to the space that the tape occupies in the dramatic structure, from the sound-sources to the visibility of the electronic medium. The approach of Andriessen seems to be direct, clear and straight to the point. Francesconi opted for a more complex, ambiguous and multilayered approach.

Writing to Vermeer and *Quartett* are also well representative of each composers' style and summarize how the two authors communicate to the public. While Andriessen's music seems to *speak* with a heterogenous public, Francesconi's work requires a more subtle and prepared ears to be fully appreciated.

The described works offer two of the many possible solutions adopted by composers who worked with drama and confronted themselves with the opera genre. These solutions do not represent a rule or a formula to be applied in any situation. They rather propose a series of creative and functional answers to the many problematics that the opera, and a specific libretto, can bring with it.

BIBLIOGRAPHY

CHION, Michel – *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris, Edition Nathan, 1990

Writing to Vermeer, CD booklet, USA, Nonesuch Records 2006

PEREC, Georges – *Species of Spaces and Other Pieces*, Penguin Classics, 1998

WISHART, Trevor – *On Sonic Art*, Harwood Academic Publishers, 1985

WEBOGRAPHY

https://goo.gl/KkVlfX; FRANCESCONI, Luca – Wikipedia (accesat 15.12.2016)

https://goo.gl/xWsy6P; SERVICE, Tom – *The Guardian* (accessed 09.06.2014)

IMPLOZIA MOTIVICĂ
ŞI CONSECINŢE ÎN PLANUL FORMEI

Profesor dr. **Mihaela Sanda Popescu**

Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Târgu Jiu

Nous entrons dans l'avenir à reculons.

Paul Valéry

Abstract: The implosion of musical motif and its formal consequence determines a constant whose foundation is timelessness. In the XIV century, Alfred de Vigny and his motet, *La mesn fauveline* (*The House – Fauvel's Family*), offers the polyphonic exercise that results from poltextuality; the word *settles* in the content of the *motets*. The neoclassic Alban Berg, who praises the beauty of Daydreaming (*Reveriei)*(Träumerei) by Robert Schumann considering it as a Math construction: quarters – added time is the sign of emotion and Mathematics series. "The Irresistible trend toward dissonance" (Adorno) appears, paradoxically, at the great classic Mozart in a musical joke (1787) and Mozart becomes a true forerunner of Stravinsky, foreshadowing *Petrushka* eternal unhappy hero of all fairs. The vanguard announces silence, as the music of the future *the classic* Erik Satie (1866 -1925) *with poor music* becomes the neo-Socratic author of *Music Furniture* – the wise alignment among things. In 1961, John Cage publishes *Silence: Lectures and Writings*; this includes silence, not as the presence of absence, but as permanence (4'33 Silence – 1952). *In C*, Terry Riley creation in 1964, continues the statistical anguish, in the repetitiveness of 53 motifs. Estonian Arvo Pärt (born in 1935) is the author of a new musical concept, *Tintinnabuli* – "deliberate refuge in poverty" as a result of liquefied and aseptic substitution of communion with communication (Jean Baudrillard).

Keywords: Fauvel, Träumerei, Baudrillard, Pärt, *Tintinnabuli*.

Deşi citatul lui Valéry în 1935, exprima scepticismul autorului, reculul asimilându-se unui primitivism cauzat de inumanul tratamentului uman, printr-un exerciţiu de percepţie, acelaşi citat poate fi înţeles în ideea recurenţei ca etern început.

Cauza, raţiunea, punctul de plecare într-o creaţie este *motivul*. Etimologic vorbind, *motivul* vine de la adjectivul latin *motivus* – cauza mişcării. Putem vorbi despre un *motiv* muzical, pe care Hugo Riemann îl numea „conţinut concret în unitatea ritmică primară"[1] şi un *motiv* determinat de spectacolul socio-cultural şi istoric – *spectacol total* înţeles ca deconstrucţie înnoitoare, definit de cele două axe, sincronic-paradigmatică şi diacronic-sintagmatică. Acesta adaugă *motivului* muzical componenta narativă care-l individualizează şi-i conferă o dinamică proprie. Astfel că, de la noţiune

[1] Hugo Riemann (1849 - 1919), *apud* Jonas, Oswald, 1982. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1934: *Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: Eine Einfühlrung in Die Lehre Heinrich Schenkers*), „[…] the concrete content of a rhythmically basic time-unit." Trans. John Rothgeb, p. 12.
http://en.wikipedia.org/wiki/Motif_%28music%29#cite_note-9 (accesat la 12.12.2016).

la concept, *motivul* exprimă binarul unei structuri antinomice şi expresia *implozivă* a înnoirii. Ceea ce numim *motiv* poate fi:

- prima *implozie formală* cu semnificaţii dincolo de redarea sa ritmico-melodică;
- o *latenţă formală*, aşa cum, la polul opus, în devenirea ei, forma muzicală este, după opinia lui Theodor W. Adorno, un *conţinut sedimentat*[2];
- redimensionarea simbolică a miniaturalului (semnul *întoarcerii* într-o copilărie a spiritului): „Numai jocul artistului şi jocul copilului pot aici jos să crească şi să piară, să construiască şi să dărâme cu inocenţă. În felul acesta, ca artist şi copil, se joacă focul activ care plăsmuieşte şi nimiceşte cu inocenţă"[3].

Implozia motivică este *explozia* eului artistic într-o negare a obişnuinţei sau, după cum Theodor W. Adorno definea *dialectica negativă*, *conştiinţa riguroasă a non-identităţii*: „Lungi intervale de timp, sentimentul Frumosului natural a ajuns să se intensifice o dată cu suferinţa subiectului repliat asupra lui însuşi vizavi de o lume organizată şi reglată; el poartă amprenta lui *mal du siècle*"[4].

Forma – *conţinut sedimentat*, dobândeşte energii potenţiale, în funcţie de înălţimea afirmării. *Răul secolului*, indiferent de secol, a fost mereu un semn identitar al artistului, tradus în expresia sensibilă ca semn al ineditului: de la preclasicul şi clasicul exprimării, la imploziile dodecafonice gândite ca reacţie la inerţia organizării tonale şi sociale, la *ingineriile* sonore ale secolului XX pentru care sunetul aproape că nu mai avea nevoie de muzică, la repetitivul minimalist, la căutarea sunetului *pur*, până la tăcere ca tonalitate existenţială.

Implozia motivică a existat mereu, pentru că înnoirea este permanentă.

În Franţa secolului al XIV-lea apare *Le Roman de Fauvel*, atribuit lui Gervais du Bus (istoria unui măgar care-şi va însuşi casa stăpânului şi o critică adusă corupţiei care a cuprins biserica şi sistemul politic). *Implozivul* începe cu acronimul celor şase năravuri: la **F**latterie (linguşirea), l'**A**varice (zgârcenia), la **V**ilenie – „**U**" tipografiat cu **V** (infamia), la **V**ariété (inconsecvenţă), l'**E**nvie (pofta) et la **L**âcheté (laşitatea). *Le Roman de Fauvel* îi va inspira compozitorului Philippe de Vitry (1291-1361) o frescă muzicală în spiritul *Artei Noi* (*Ars Nova*), al cărei teoretician este, alături de Jehan des Muris[5]. „Iscoditor al naturii"[6], după cum îl numea Petrarca, Philippe de Vitry, în tratatul său, *Ars nova* (1322), face următoarea afirmaţie demnă de modernismul secolului XX:

---

[2] Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p. 4. http://ro.scribd.com/doc/61461688/Theodor-W-Adorno-Teoria-Estetica (accesat la 21.12.2016).
[3] Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zaratustra*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 7.
[4] *Cf.* Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 23.
[5] Johannes de Muris sau Jean des Murs, formele Jean des Murs şi Jean de Meurs aparţinând documentelor târzii, savant, matematician, astronom, născut în ţinutul Lisieux (1290 – 1350/5). În 1319 redactează *Ars novae musicae*. http://www.musicologie.org/Biographies/j/johannes_de_muris.html (accesat la 21.12.2016).
[6] R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1963, p. 409.

„Muzica numită falsă, nu este câtuşi de puţin falsă; din contră, ea este corectă şi necesară”[7]. Cum se realizează relaţia sunet-cuvânt în *motetul* său *La mesnie fauveline*?

La mesnie fauveline/	*Curtea fauvelină*
J'ai fait nouveletement/Grant despit *Triplum* *La mesnie fauveline / Qui a mau fere s'encline* *Volentiers et de legier,/ Car ainc a autre doctrine,* *Science ne dicipline /Ne deigna soi asegier* *A devoir aperceü /Que Fauvel a conceü* *Deprendre a fame Fortune./Si a dit de voiz commune* *Pour plus a son seigneur plere:* *"Sire, bien va voastre afere!/L'apostole et tuit si frere,/* *Ducx, Contes, Rois, Emperiere,* *Vous servent sanz contredit;/N'i est plus tencié ne dit./Allez en vostre besoingne!/Ne devra avoir vergoingne / Fortune de vous avoir./ Or et argent et avoir / Avez et moult bele chere.* *Sur touz portez / Torchié devant et derriere /L'ont sa gent en tel maniere, /Qu'il a prise hardiesce,* *Que vers sa dame s'adresce./ Si dit l'en communement / Qu'en folour n'a hardement.*	*Neamul lui Fauvel /Care este dispus să facă rău / De bunăvoie şi necugetat,/ Pentru că altă doctrină n-are, / Nici ştiinţă sau disciplină,/ Considerată/ Adevărată...* *Că Fauvel a avut ideea / Să ia de soţie pe Fortune (Şansa)/ Toţi au zis cu glas tare,* *Ca să placă stăpânului şi mai mult:* *"Sire, societatea dumneavoastră merge bine! Papa şi toţi fraţii lui,Duci, Conţi, Regi, Împăraţi,/ Vă vor servi fără nici o / împotrivire;/Nu mai există nici un cuvânt de supărare./ Continuă-ţi menirea!/ Să nu-ţi fie ruşine c-o ai pe Fortune./ Aur şi argint şi averi,/ La fel de năpârlite ca frumosul tău chip./ Poartă-te periat şi lins peste tot"./ Casa lui se clatină / Şi el a deprins năravul / De-a i se adresa Doamnei (Şanse)/ Cu îndrăzneală şi obrăznicie./ Se spune că de obicei,/ Îndrăzneala există în nebunie* **[trad.n.]**.

Abundenţa narativă, politextualitatea determină scriitura polifonică; *motivul* muzical este o izometrie de natură prozodică; cuvântul – *le mot* este *implozia,* iar forma (*conţinutul sedimentat*) este *motetul*.

Un alt exemplu din timpul perioadei *Ars Nova*, care a fascinat mai ales compozitorii francezi postwbernieni, este *rondo*-ul, fără formă de *rondo*, *Ma fin est mon commencement* al lui Guillaume de Machaut. Caracterul aforistic al textului, *chiasmul*[8] ca figură de stil antitetică (*Ma fin est mon commencement / Et mon commencement ma fin*) conferă acestui *rondo* formă ciclică de *palindrom*. Între cele 22 de *rondo*-uri la două, trei şi patru voci, *rondo*-ul *Ma fin est mon commencement* reţine prin retorica sa care-l apropie, după opinia lui Pierre Boulez, de creaţia franceză postwebernianăă: „ […] şi care şi mai mult, este cântat pe un text care dezvăluie cheia rebusului, ca şi cum muzica ar *vorbi* pentru a se defini ea însăşi, suficientă sieşi”[9]:

---

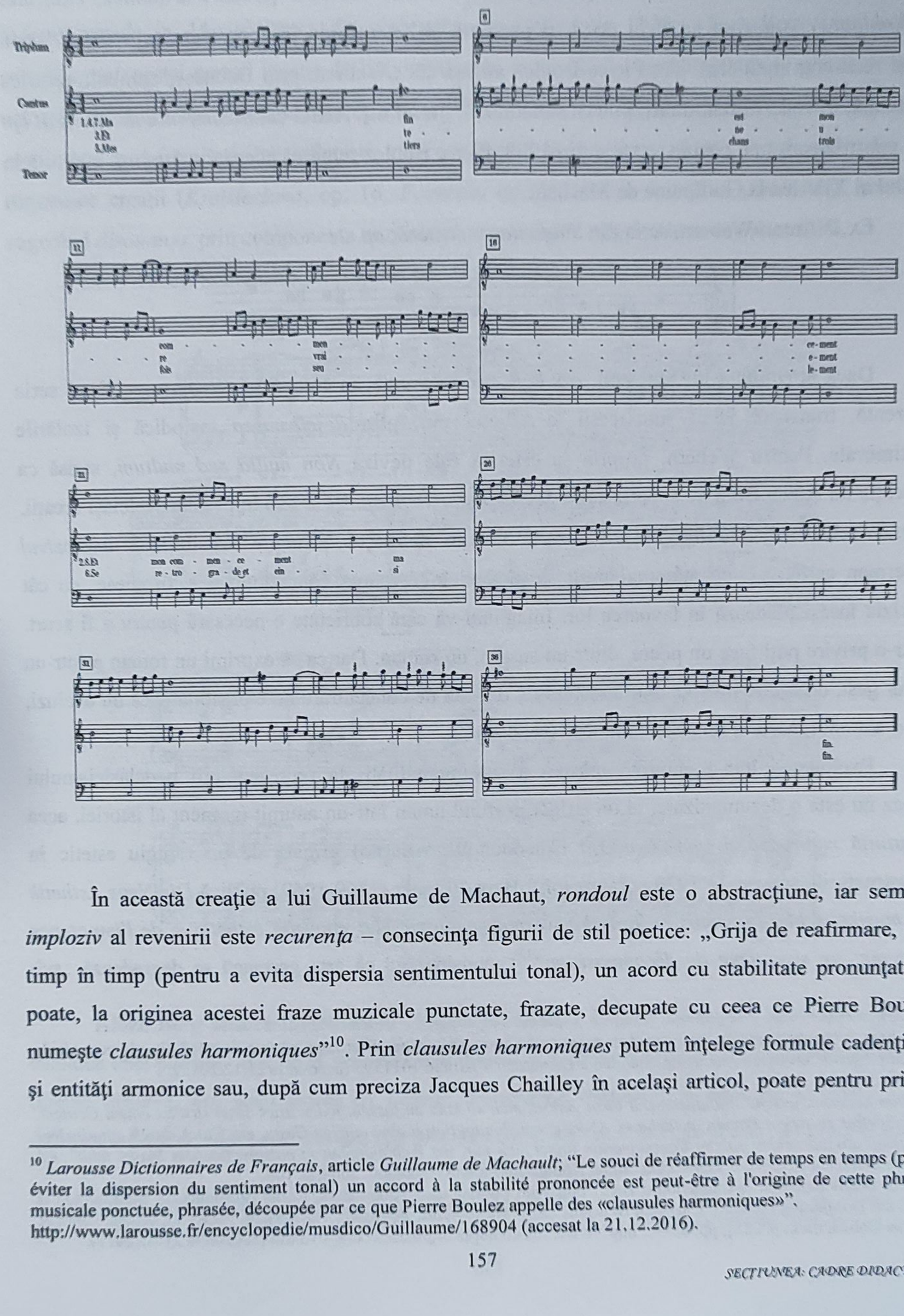
[7] R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 408.

[8] Procedeu stilistic constând în aşezarea încrucişată a două perechi de cuvinte pentru a forma o antiteză. http://dexonline.ro/definitie/chiasm/paradigma (accesat la 21.12.2016).

[9] […] et qui de surcroît est chanté sur un texte livrant la clef du rébus comme si la musique „parlait”, pour se définir elle-même dans son autosuffisance: „Ma fin est mon commencement, et mon commencement ma fin/Et teneure vraiment se rétrograde ainsi”, Larousse Encyclopédie, article Guillaume de Machaut ou Guillaume de Machault; *Cf.* http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Guillaume/168904 (accesat la 21.12.2016).

Mes tiers chans trois fois seulement	*Cântarea mea-ntreită, de trei ori*
Se retrograde et einsi fin.	*Se întoarce şi astfel s-a sfârşit.* **[trad.n.]**

Ex. 1 Guillaume de Machaut, *Ma fin est mon commencement* (m. 1-40)



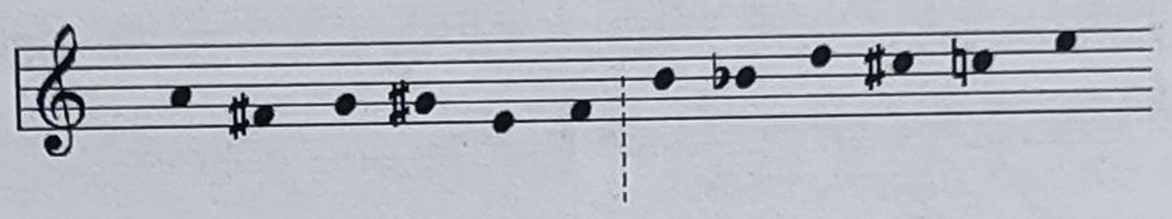
În această creaţie a lui Guillaume de Machaut, *rondoul* este o abstracţiune, iar semnul *imploziv* al revenirii este *recurenţa* – consecinţa figurii de stil poetice: „Grija de reafirmare, din timp în timp (pentru a evita dispersia sentimentului tonal), un acord cu stabilitate pronunţată e poate, la originea acestei fraze muzicale punctate, frazate, decupate cu ceea ce Pierre Boulez numeşte *clausules harmoniques*"[10]. Prin *clausules harmoniques* putem înţelege formule cadenţiale şi entităţi armonice sau, după cum preciza Jacques Chailley în acelaşi articol, poate pentru prima

[10] *Larousse Dictionnaires de Français*, article *Guillaume de Machault*; "Le souci de réaffirmer de temps en temps (pour éviter la dispersion du sentiment tonal) un accord à la stabilité prononcée est peut-être à l'origine de cette phrase musicale ponctuée, phrasée, découpée par ce que Pierre Boulez appelle des «clausules harmoniques»". http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Guillaume/168904 (accesat la 21.12.2016).

dată în istoria muzicii ne aflăm în faţa unor *blocuri armonice* care nu sunt rezultanta ocazională a liniilor contrapunctice.

Din *motivul* că sentinţa aforistică (dimensiunea narativă) irizează categoriile sintactice: monodia (componentă polifonică), polifonia (trei voci), omofonia (*blocuri armonice, clausules harmoniques*); printr-un artificiu poate fi prezentă şi heterofonia [ἕτερος. *heteros – diferit*] prin însăşi recurenţa melodică. Tot Pierre Boulez afirmă că: „Webern, prin Debussy, combate retorica moştenită, în vederea reabilitării puterii sunetului”[11] **[trad.n.]**. Astfel că, în *Simfonia de cameră, op. 21*[12] pentru cvartet de coarde, creaţie din 1928, Pierre Boulez remarcă aceeaşi *recurenţă* întâlnită în secolul al XIV-lea la Guillaume de Machaut.

Ex. 2 Anton Webern, seria din *Simfonia de cameră, op. 21*



Dacă în *rondoul* lui Machaut, *rondoul* este recurenţa, în creaţia lui Webern, pe lângă seria recurentă, transpare ideea întoarcerii la sunetul pur, prin *descărnarea* melodică şi izolările politimbrale. Pentru Webern, propria sa estetică este deviza *Non multa sed multum*, scrisă ca dedicaţie lui Alban Berg pe coperta celor *Sechs Bagatellen, op. 9* (1913). În prefaţa aceleiaşi creaţii, Arnold Schönberg vorbind despre această creaţie defineşte cu mare sensibilitate *implozivul* webernian astfel: „E cu atât mai mult să pledezi în favoarea conciziunii acestor piese, cu cât concizia însăşi pledează în favoarea lor. Imaginaţi-vă câtă sobrietate e necesară pentru a fi scurt. Dintr-o privire poţi face un poem, dintr-un suspin, un roman. Dar ca să exprimi un roman printr-un singur gest, o fericire într-o singură respiraţie, o astfel de concentrare nu e posibilă dacă nu excluzi, într-o anumită măsură, sentimentalitatea” **[trad.n.]**[13].

Excluderea într-o anumită măsură a sentimentalităţii la reprezentanţii neoclasicismului vienez nu este o dezumanizare, ci un strigăt profund uman într-un anumit moment al istoriei, acea *conştiinţă riguroasă a non-identităţii* (Theodor W. Adorno) urmată de un refugiu estetic în infrastructurile sonore. În 1920 compozitorul Hans Pfitzner (1869-1949) publică *Die Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz — Eins Verwesungsymptom?* (*La nouvelle esthétique de l'impotence musicale: un symptôme de décomposition?*[14]), considerând că arta germană se degradează „sub

---

[11] Webern, à travers Debussy, réagit violemment contre toute rhétorique d'héritage, en vue de réhabiliter le pouvoir du son. http://www.larousse.fr/encyclopedie/image/Laroussefr - Article/1011395 (accesat la 21.12.2016).

[12] *Idem.*

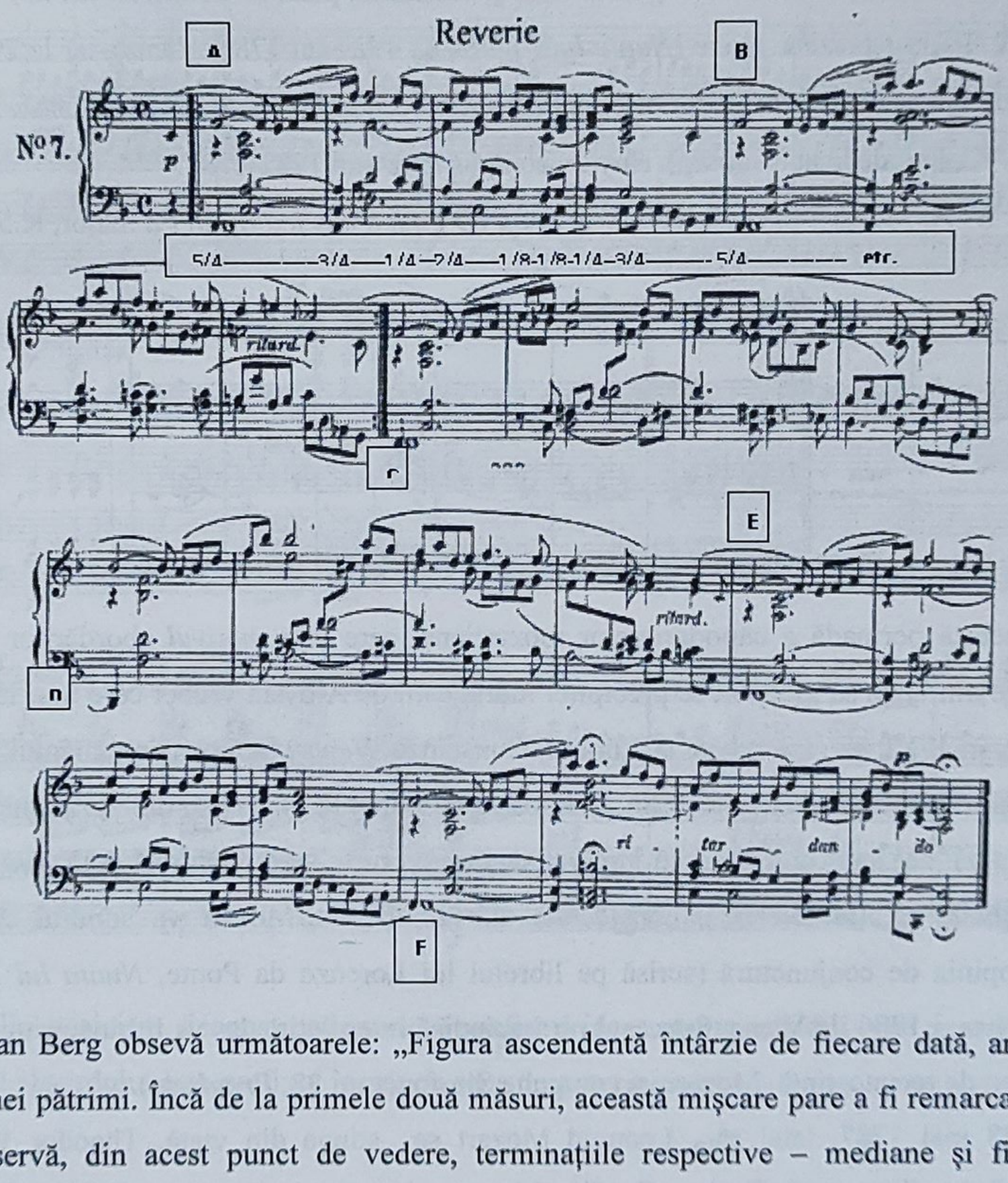
[13] *„Man bedenke, welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. jeder Blick lässt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Masse fehlt”. Cf.* Regine Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille*, Königshausen und Neumann, 2008, p. 109.

[14] Nous avons repris ici la traduction d'Henri Pousseur, publiée dans Alban Berg, *Écrits* [Introduction, présentation et notes par Dominique Jameux], Christian Bourgois (ed.), *Musique/passé/présent*, 1985 [Henri Pousseur, Gisela Tillier & Dennis Colins, trad., p. 215], pp. 80-92. http://www.musicologie.org/theses/berg_01.html (accesat la 21.01.2017).

loviturile atonalismului (bolşevic!) şi ale jazz-ului (american!)"[15] **[trad.n.]**. Hans Pfitzner dă exemplu de *frumusețe*, miniatura *Visare* de Robert Schumann simplificându-i, însă, estetica la armonia arpegiului *Fa* major şi la exclamaţia „Ah, ce frumos!".

Având convingerea că această miniatură conţine semnificaţii mult mai profunde, Alban Berg îi va răspunde în *Musikblätters des Anbruchs* din iunie-iulie 1920. Alban Berg consideră că semnificaţia acestei creaţii începe de la poziţionarea sa ca piesă centrală (a şaptea piesă), în seria celor 13 miniaturi din *Kinderszenen op. 15* şi prima cu alteraţii depresive; 1838, anul *Scenelor de copii*, este anul frământărilor sufleteşti, când profesorul Wieck îl repudiază, dar şi anul celor mai romantice creaţii (*Kreisleriana*, op. 16, *Fantezie*, op. 17). Piesa degajă o „memorie" armonică sugerând *disonanţa*, prin componenta sa narativă care poate fi adevăratul *motiv* al creaţiei.

Ex. 3 Robert Schumann, *Träumerei* (m. 1-12)



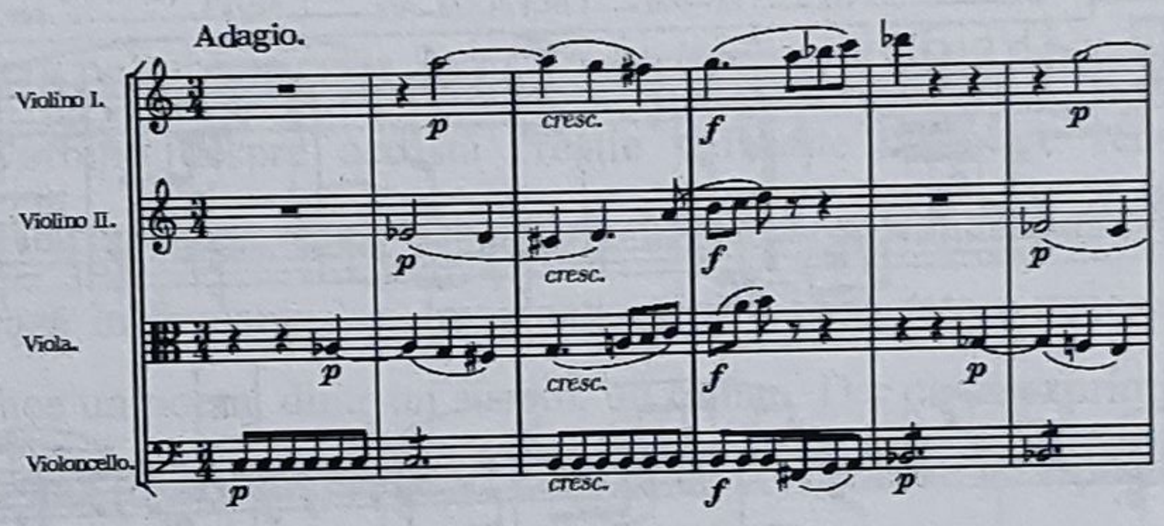
Alban Berg observă următoarele: „Figura ascendentă întârzie de fiecare dată, anacruză, cu valoarea unei pătrimi. Încă de la primele două măsuri, această mişcare pare a fi remarcabilă pentru oricine observă, din acest punct de vedere, terminaţiile respective – mediane şi finale – ale diferitelor fraze de câte patru măsuri. Acestea sunt încheiate: în A şi E, pe a doua pătrime; B (după

[15] Ce livre ramasse les idées du temps sur la «dégradation de l'art allemand» sous les coups de l'atonalisme (bolchévique!) et du jazz (américain!), http://www.musicologie.org/theses/berg_01.html (accesat la 21.01.2017).

apogiatură), pe a treia pătrime; C, pe a patra pătrime; D (care este aparent repetarea consecventei B, în altă armonie) – pe a patra pătrime; F, în sfârşit, pe a treia pătrime, dar diferenţiată ritmic de B"[16]. **[trad.n.]**. Schimburile armonice se efectuează la intervale cronologice a căror dimensiune descreşte şi creşte progresiv (5/4 ; 3/4 ; 1/4 ; 2/4 ; 1/8 ; 1/8 ; 1/4 ; 3/4 ; 5/4 ; etc.). *Implozia* motivică îşi confirmă dualitatea antinomică prin *memoria* armonică, prin *sedimentarea* într-o miniatură în care elementele de limbaj sunt tot implozii morfologice: pătrimea, ca timp adăugat şi progresia matematică din succesiunea armonică.

La 14 iunie 1787, Mozart scrie *Ein musikalischer Spaß - O glumă muzicală,* în *Fa* major, K.522. Până la această dată, Mozart scrisese 38 de simfonii (Simfonia nr. 38, *Pragheza* – 1786), 15 sonate pentru pian (*Sonata nr. 15*, în *Fa* major, K. 533/494, între anii 1786-1788), cele cinci concerte pentru vioară şi orchestră, cele patru concerte pentru corn şi orchestră, până la *Concertul nr. 25, în Do major pentru pian K.503*, şaisprezece opere (*Nunta lui Figaro* K. 492 – în 1786, Viena), iar la 29 octombrie, 1787, la Praga, opera *Don Juan.* Jocul disonant are un precedent în creaţia marelui clasic în *Cvartetul Disonanţelor,* K. 465, dedicat lui Joseph Haydn, compus între anii 1782-1785.

Ex. 4 W. A. Mozart, *Ein musikalischer Spaß* (*O glumă muzicală*), în *Fa* major, K.522 (m.1-6)



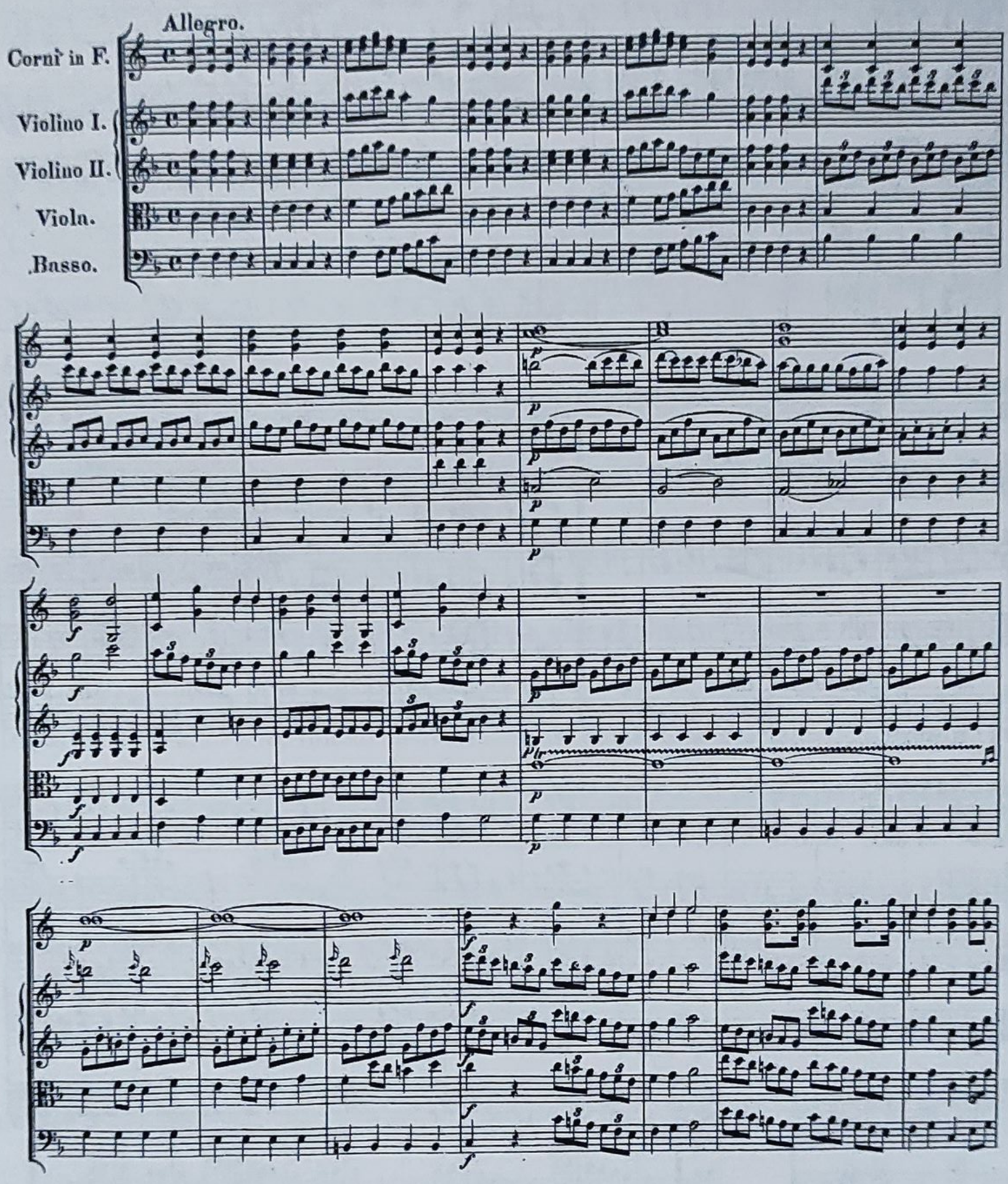
În această perioadă a capodoperelor mozartiene, care este *motivul* abordărilor disonante? Evenimentele din viaţa sa încep să se precipite: îndrăgostit de Aloysia Weber care nu-i împărtăşeşte sentimentele, în 1782, se căsătoreşte cu sora ei, Constanze Weber, fără consimţământul tatălui său; în 1784, intră în francmasonerie; în 1786 îl cunoaşte pe libretistul Lorenzo da Ponte (poet oficial al teatrului vienez); acesta îl convinge pe împărat să autorizeze o operă inspirată de *Nunta lui Figaro* de Baumarchais, creaţie interzisă, considerată subversivă, iar Mozart va suporta consecinţele impuse de opinia de conjunctură (scrisă pe libretul lui Lorenzo da Ponte, *Nunta lui Figaro* are premiera la 1 mai 1786, la Viena. Succesul nu împiedică interdicţia, dar va fi bine primită la Praga unde, în semn de recunoştinţă, Mozart va compune Simfonia nr. 38, *Pragheza*).

La 28 mai 1787, tatăl său, Leopold Mozart se stinge din viaţă. Theodor W. Adorno consideră că în *Ein musikalischer Spaß*[17], Mozart şi-a exprimat „o tendinţă irezistibilă de

[16] Alban Berg: *L'impuissance musicale de la* «nouvelle esthétique» *de Hans Pfitzner* (1920) https://www.musicologie.org/theses/berg 01.html (accesat la 21.01.2017).
[17] https://musopen.org/sheetmusic/2689/wolfgang-amadeus-mozart/a-musical-joke-k-522/ (accesat la 21.01.2017).

disonanţă[18]". *Gluma* mozartiană degajă un conformism grotesc adresat contemporaneităţii. Privind partitura se observă grafica unui static în repetitiv, specific *minimalismului. Forma* este o *succesiune* de perioade cu funcţionalităţi ludice, prefigurând *Teatrul instrumental*[19], prin *configuraţia semnului în sine ca germen al vizualizării muzicii*[20].

Ex. 5 Wolfgang Amadeus Mozart, *Ein musikalischer Spaß*, Partea I (m.1-36)



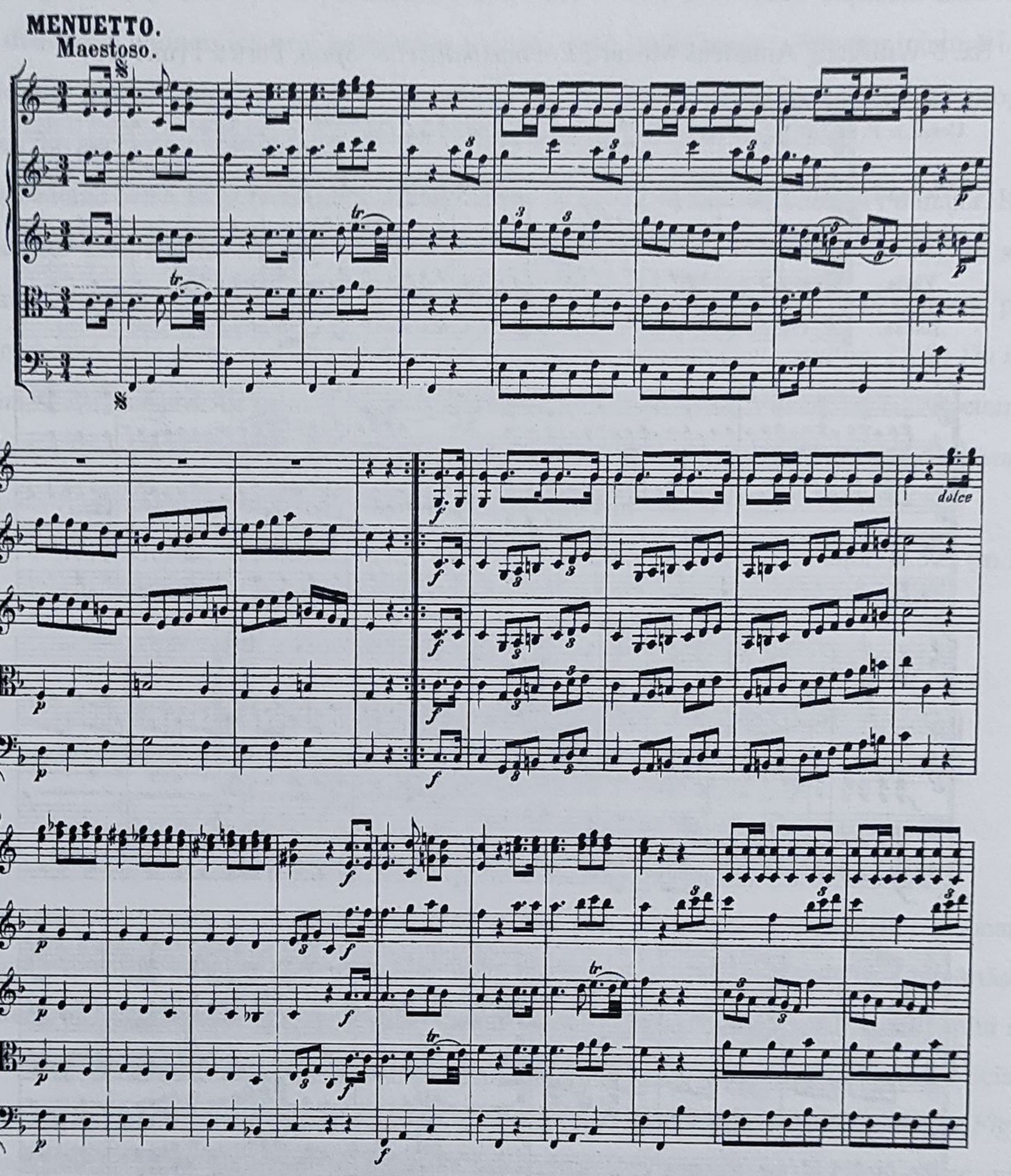
În plin clasicism, deconstrucţia sonoră confirmă ideea atemporalităţii unui *postmodernism* în care semnul absurdului este prefixul însuşi cu sens de *anterioritate*.

---

[18] Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberd, Gallimard 1962. *C'est précisément chez Mozart que l'on peut trouver l'irrésistible tendance vers la dissonance* [...]
[19] Veronica Anghelescu, *„Teatrul instrumental" de Sorin Lerescu* – Recenzie, https://no14plusminus.ro/2010/08/10/teatrul-instrumental-de-sorin-lerescu/ (accesat la 21.01.2017)
[20] *Idem.*

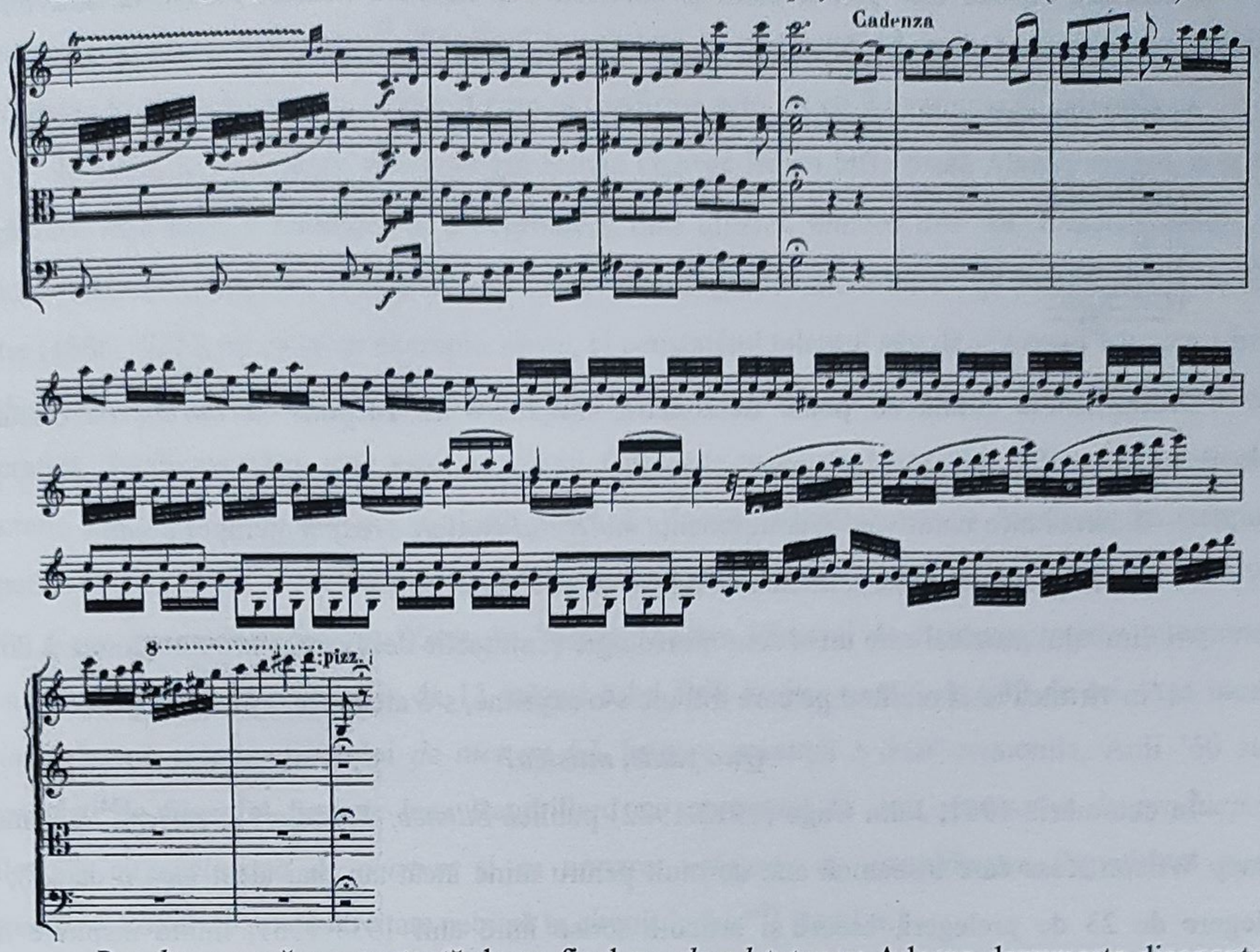
Partea a II-a, *Menuetto* în *Maestoso* accentuează contrastul între real şi convenţional, cornii *falsează* în dreptul termenului de expresie, *dolce*.

Ex. 6 Wolfgang Amadeus Mozart, *Ein musikalischer Spaß*, Partea a II-a (m.1-28)



În partea a III-a, *Adagio cantabile* (m.1-8) prima expresie *disonantă* este tocmai melodia *fără cusur* intonată de vioara I. Ea accentuează antiteza faţă de încheierea falsă a cadenţei, de această dată *restricţionată* de autor, deşi atât Haydn, cât şi Mozart acordau libertate interpretului în realizarea cadenţei.

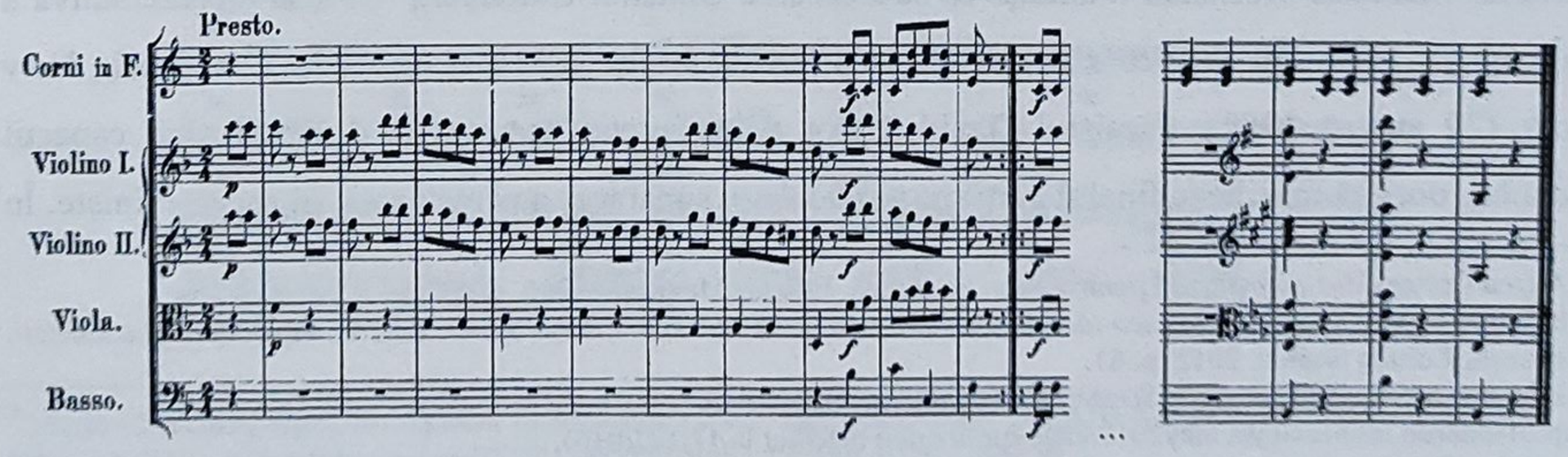
Ex. 7 Wolfgang Amadeus Mozart, *Ein musikalischer Spaß*, Partea a III-a (m. 62-79)



Revolta sonoră e accentuată de un final *pe placul tuturor*: Adorno denumeşte disonanţele mozartiene, „discordanţe”[21] şi le consideră „o anticipare precoce” a lui Stravinsky.

În partea a IV-a, *Presto,* finalul *stravinskian*, pe lângă toate celelalte *discordanţe*, înfăţişează adevăratul *motiv* care a depăşit cadrul ritmico-melodic şi devine implozia narativă a evenimentelor (*spectacolul total*). *Motivul* muzical se structurează în adevărate *ironii* sonore: componenta melodică are o frumuseţe convenţională (mers treptat sau în arpegiu), iar componenta ritmică se constituie în alternanţe izometrice, sugerând nivelul înţelegerii generale.

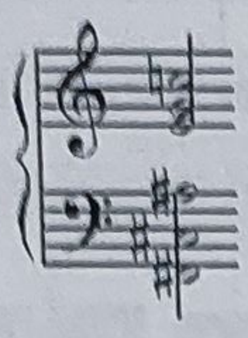
Ex. 8 Wolfgang Amadeus Mozart, *Ein musikalischer Spaß*, Partea a IV-a
(m. 1-11) (m. 258-261)



[21] Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberd, Paris, Gallimard, 1962. [...] *son style déconcertait ses contemporains justement à cause de la richesse en discordance.* http://www.deficitattention.info/mozart.html (accesat 12.06.2012).

Elementul comun este „eroul etern şi nefericit"; la Mozart, Mozart însuşi, la Stravinsky, *Petruşka* (1911) „eroul etern şi nefericit al tuturor bâlciurilor din toate ţările"[22].

Acord *Petruşka*



Decodificarea finală se poate demonstra, ataşând-o ca *răspuns* la *întrebarea* oricărei perioade. Apar, astfel, întrebări legitime:

- dimensiunea narativă din componenţa *motivului* conferă creaţiei atemporalitate?
- când începe, de fapt, „purificarea negativă a avangardelor?"[23]
- limbajul muzical este un sistem morfologic şi sintactic desăvârşit care funcţionează doar în virtutea unei realităţi pe care trebuie s-o exprime, s-o atenueze, sau să o reprime?

Quo vadis, musica?

În octombrie 1961, John Cage (1912-1922) publică *Silence: Prelegeri și scrieri*[24] („Pentru Nancy Wilson Ross care înseamnă atât de mult pentru mine încât am mai tăcut încă o dată."); o culegere de 23 de prelegeri, eseuri şi articole scrise între anii 1939-1961, multe inspirate de cursurile de muzică experimentală pe care le-a predat la Universitatea Wesleyan din 1950 până la moartea sa. Liniştea în gândirea lui Cage nu e sinonimă cu „prezenţa unei absenţe", ci denumirea însăşi a realităţii. „Datorită liniştii – spune Cage – zgomotele intră definitiv în muzica mea şi nu selectate, ci în multitudinea celor care sunt şi care vor fi"[25] **[trad.n.]**

Această afirmaţie se materializează în creaţia sa din 1951, *Peisaj imaginar*, de la începutul experimentelor universitare, compus din bruiajul tranzistoarelor.

Care e *motivul,* care e *forma*?

Motivul devine textul *in absentia* care anunţă noua *Galaxie Marconi*, pe care sociologul şi filosoful Marshall McLuhan o anunţă ca succesoarea *Galaxiei Gutenberg*[26]. Piesa reprezentativă a lui John Cage rămâne *Silence 4'33*, în trei părţi (33″, 2′40″ şi 1′20″), realizată la Woodstock, New York (29 august 1952). Pianistul David Tudor a interpretat această piesă deschizând capacul pianului, doar să marcheze finalul părţilor; publicul s-a supărat şi a părăsit sala, în aceeaşi linişte. În

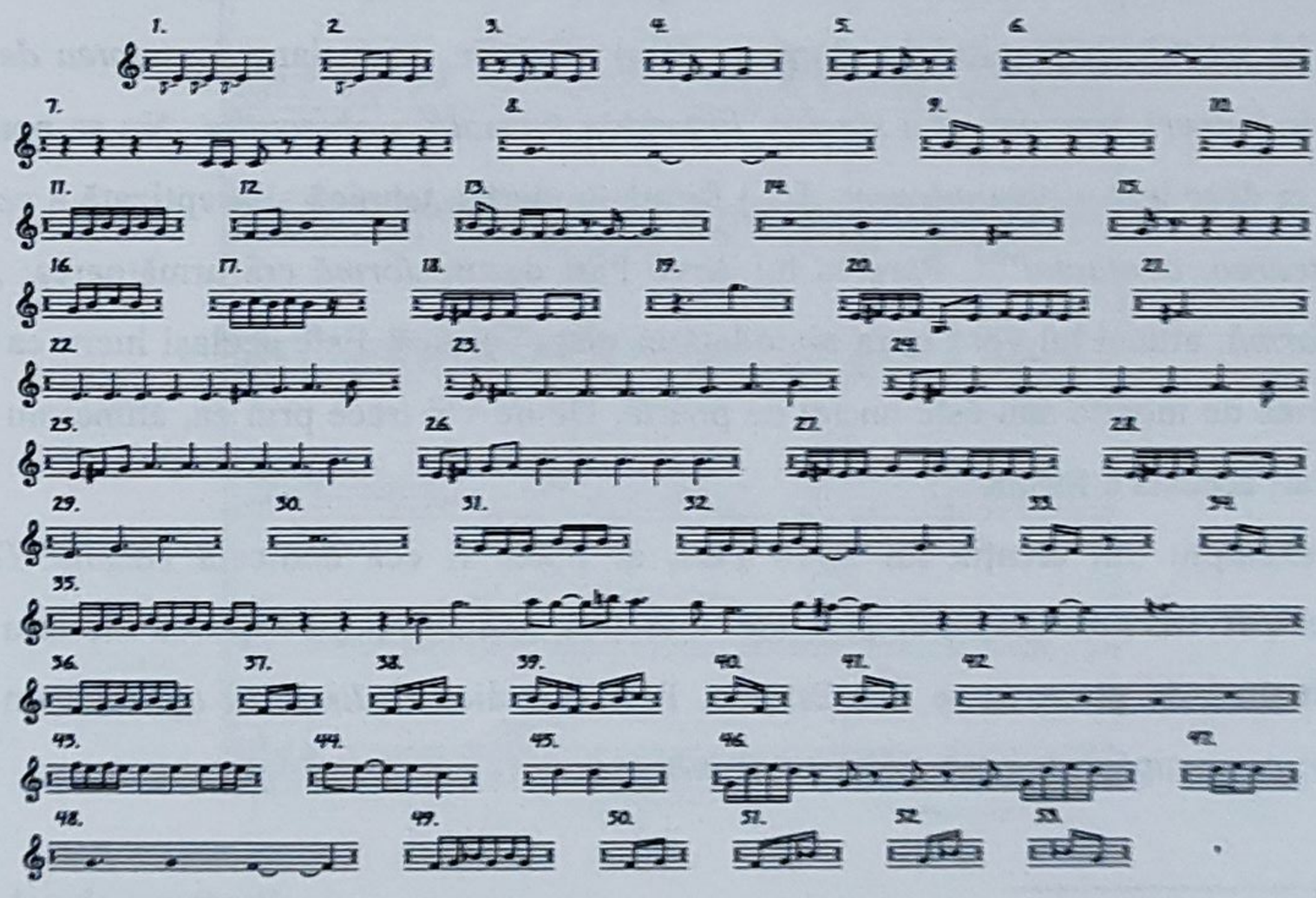
---

[22] Alfred Cortot, *Muzica franceză pentru pian*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966, p. 431.
[23] Maxime Egger, *Arvo Pärt-Muzica tăcerii sau Cântarea îngerească*, în *Cântul inimii. Puterea cuvântului şi a muzicii*, Bucureşti, Editura Sophia, 2012, p. 61.
[24] John Cage, *Silence: Cursuri si Scrieri* Wesleyan University Press, http://leonardo.info/reviews/may2012/cage-barber.php (accesat la 12.12.2016).
[25] Marie-Christine Forget, *Intemporel, la notion de silence chez John Cage*. „Grâce au silence, s'exprime Cage, les bruits entrent définitivement dans ma musique et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent"; http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR13FORG.html (accesat la 12.12.2016).
[26] *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, 1962 http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Galaxie_Gutenberg (accesat la 12.12.2016).

cartea sa *Silence*, Cage afirmă că acest concept de *liniște* nu se poate descrie decât în *cuvinte* pe care le numește *zgomote organizate*[27]. *Tendință irezistibilă de disonanță* (Adorno) este calea spre liniște, iar *liniștea* în muzică, este un „concept care se confirmă prin tot ce îl dezminte"[28] (Hegel).

În 1979, în Germania, muzicologul român George Bălan înființează *Musicosophia*, o școală a gândirii muzicale, a ascultării și a deprinderii noii muzici, *muzica din noi*. Liniștea sonoră, pe fondul meditativ, socratic, devine sensul însuși al avangardei moderniste. Și iar mă întorc la Érik Satie (1866-1925), nu ca la un exemplu *sărac*, ci constatând talentul său de vizionar. Muzica *săracă* a *clasicului* avangardist este un preambul al *tăcerii*; contemporanii îl numeau *Maître*, ca pe o tristețe socratică. Replierea către sine este socraticul *Cunoaște-te pe tine însuți*, iar tăcerea este același socratic *Eu știu că nu știu nimic*. Satie deschide drumul către *tăcere* ca tonalitate existențială; repetitivul *Vexațiunilor* sale din 1893 devine previziunea socio-economică a anilor '60: în 1963 John Cage organizează, la New York, la *Pocket Theatre* (Teatrul de Buzunar) prima interpretare completă a *Vexațiunilor*, creația de 13 măsuri a lui Érik Satie repetată de 840 de ori. Așa începe *minimalismul*, arta conținutului *de nici un fel*, în care maximă e doar economia. Anii '60 sunt semnalați de filosoful francez Jean Baudrillard ca momentul în care *societatea de producție* e înlocuită cu *societatea de consum* și ca urmare, *valoarea* cu *semnificația*. Repetitivul poate *semnifica* drogul ca „interactivitate nebună în circuit închis"[29] **[trad.n.]**

Ex. 9 Terry Riley, *In C* – cele 53 de motive



[27] Marie-Christine Forget, *Intemporel, la notion de silence chez John Cage. "bruits organisés"*. http://catalogue.ircam.fr/hotes/snm/ITPR13FORG.htmls (accesat la 12.12.2016).

[28] *Cf.* Constantin Noica, *Modelul cultural european*, http://6profu.ro/wp-content/uploads/downloads/2011/04/Modelul-cultural-european.doc (accesat la 12.01.2017)

[29] Jacques Marlaud, *À qoi sert Baudrillard. Hommage à un grand contre-moderne (Ecran total): La drogue elle-même n'est jamais que l'exemple parfait d'une interactivité folle en circuit fermé*. http://www.esprit-europeen.fr (accesat la 12.06.2016)

În 1964, la San Francisco, Terry Riley prezintă un nou concept, o creaţie din 53 de motive pentru 35 de instrumente, intitulată *In C* (*În Do*). Fiecare motiv se cântă timp de aproximativ un minut, piesa având o durată între 45 şi 90 de minute (ex. 9). Creaţia lui Riley pare să continue angoasa satistă, pe un fond de uzură motivică. Poate că aşa se *ucide* ceea ce Riemann numea *conţinut concret în unitatea ritmică primară*, eliberând metanaraţiunea.

Estonianul Arvo Pärt (n. 1935) este autorul unui nou concept muzical, *tintinnabuli.* „Construiesc cu materia ceva mai primitivă […] Cele trei note ale unui acord perfect răsună ca un clopot. De aceea am numit aceasta *tintinnabuli* […] fuga în sărăcia de bunăvoie”[30].

Dacă neoclasicii vienezi se refugiau în infrastructurile sonore ca gest al revoltei, comunicarea fără comuniune a contemporaneităţii conduce la „fuga în sărăcia de bunăvoie”, ca gest al căutării unei corespondenţe între sine şi sunet. Cu Arvo Pärt, *minimalismul* atinge cote mesianice; este recunoaşterea dimensiunii lumeşti în faţa Dumnezeirii; nu angoasa e *motivul*, ci conştiinţa împăcării cu sine. Muzica lui Arvo Pärt este *Muzica celuilalt*[31]. Această sintagmă apare ca idee odată cu întrebarea rămasă celebră a etnomuzicologul Julien Tiersot (1857-1936), în prefaţa studiului *Notes d'ethnographie musicale* (1905-1910): „Muzica popoarelor îndepărtate în spaţiu n-are aceleaşi drepturi cu cea a popoarelor îndepărtate în timp?”[32] **[trad.n.]**.

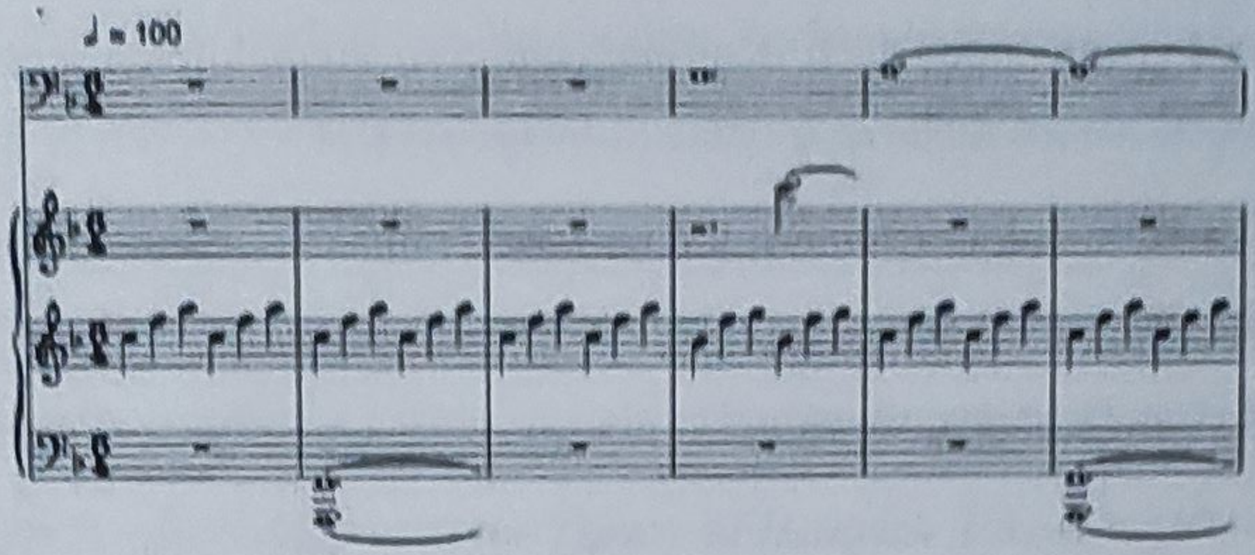
Muzica lui Arvo Pärt se înscrie în generozitatea exprimată de *Muzica celuilalt.* Baudrillard îşi intitulează capitolele, după modelul aforistic, cartezian: *Societatea de consum: abundenţa de lucruri, precaritatea sinelui. Liturghia formală a obiectului.* Nu se poate trăi în *comuniune*, ci doar într-o *comunicare*: „[…] formă modernă, tehnică şi aseptizată a *comuniunii* este *comunicarea, contactul*”[33]. Părerea lui Arvo Pärt despre *formă* era următoarea: „Dacă ne gândim la *formă*, atunci nu vom intra niciodată în viaţa veşnică. Este acelaşi lucru ca şi atunci când ne e frică de moarte sau este un fel de poartă. De nu vei trece prin ea, atunci nu vei intra acolo. Aşadar, aceasta e forma”[34].

Un exemplu din creaţia lui Arvo Pärt, ar putea fi cea dedicată *cazului Tarkovski*. Talentatul cineast rus nu a scăpat de prigoana sovietică, mai ales după lansarea filmului *Oglinda* din 1974. Înainte de plecarea sa din Estonia, Pärt îi dedică *Oglindă în oglindă*: un ostinato *tintinabular,* precumpănitor între *adâncuri* şi *înălţimi*.

---

[30] Maxime Egger, *op. cit.*, p. 71.
[31] Laurent Aubert, *Studiu despre „muzicile lumii”*, Ploieşti, Editura Premier, 2007.
[32] Musicologie Estero, One world, one music: *La musique des peuples éloignés par l'espace n'a-t-elle pas les mêmes droits que celle des peuples éloignés par le temps?* http://66.71.184.88/livello2.asp?IDlivello2=1117&IDlivello1=1116&IDlivello0=589&pp=2 (accesat 09.10.2016)
[33] Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri şi structuri*, trad. de Alexandru Matei, publicat pe Comunicare.ro, 2008, p. 131. http://ro.scribd.com/doc/26209664/Jean-Baudrillard-Societatea-de-consum (accesat 12.06.2012)
[34] Maxime Egger, *op. cit.*, p.78.

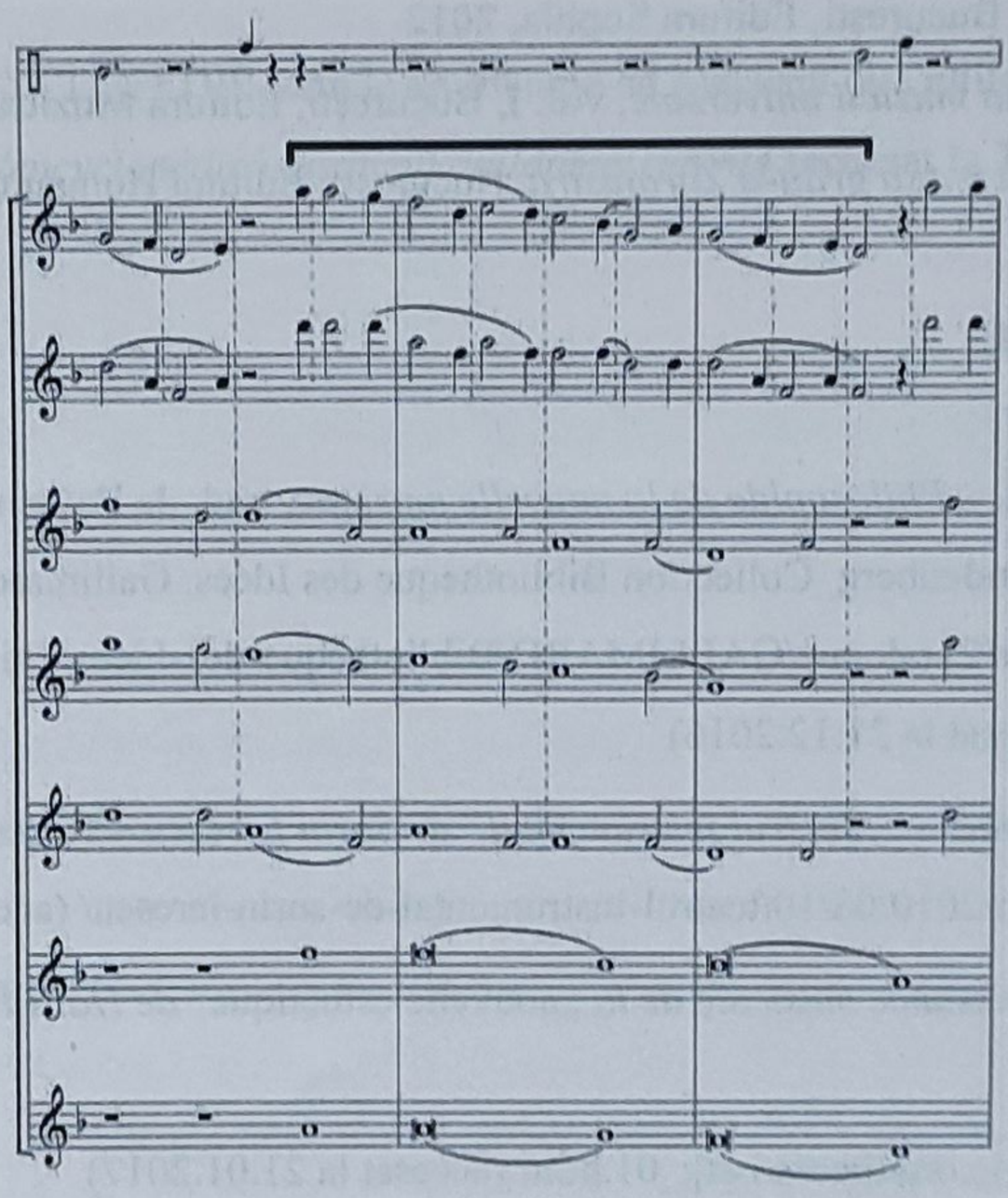
Ex. 10 Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel* (m. 1-6)



Impresionat de exilul aceluiaşi mare regizor, în 1987, la un an după moartea lui A. Tarkovski, Arvo Pärt îi dedică piesa *Arbos*.

Deşi creaţia lui Arvo Pärt e mult mai numeroasă cu aceste două exemple, m-am oprit în mod deosebit asupra ideii de *minimalism-comuniune*. În creaţia sa, sunetul rămâne doar un termen de comparaţie faţă de care înţelegem liniştea şi tăcerea. *Minimalismul* său înseamnă gestul generos, creştin şi imaterial ca „acel *nimic* din care Dumnezeu a creat lumea”[35].

Ex. 11 Arvo Pärt, *Arbos*, lucrare dedicată lui Andrei Tarkovski – fragment



În loc de concluzii

Ce spun *zgomotele organizate* (*cuvintele*) despre *motiv* şi *formă*?

Sunt două noţiuni care se suprapun?

[35] *Cf.* Maxime Egger, *op. cit.*, p. 68.

Amândouă constituie monada în care *motivul* continuă să fie *fugitivul*, *tranzitoriul*, iar *forma*, fără a fi *eternă* şi *imuabilă*, va fi doar *sedimentarea* vremelnică a *motivului* în propria sa *uzură*.

Motivul nu mai e sunetul, ci *căutarea* lui, iar *forma* rămâne o redimensionare semnificativă a acestei latenţe formale...

Nous entrons dans l'avenir à reculons!

BIBLIOGRAFIE

ADORNO, Theodor – *Teoria estetică*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005

AUBERT, Laurent – *Studiu despre „muzicile lumii”*, Ploieşti, Editura Premier, 2007

CORTOT, Alfred – *Muzica franceză pentru pian*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966

EGGER, Maxim – *Arvo Pàrt – Muzica tăcerii sau Cântarea îngerească*, în *Cântul inimii. Puterea cuvântului şi a muzicii*, Bucureşti, Editura Sophia, 2012

GRUBER, R. I. – *Istoria muzicii universale*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1963

NIETZSCHE, Friedrich – *Aşa grăit-a Zaratustra*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994

WEBOGRAFIE

ADORNO, Theodor W. – *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg Collection Bibliothèque des Idées, Gallimard 1962; http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-des-Idees/Philosophie-de-la-nouvelle-musique (accesat la 21.12.2016)

ANGHELESCU, Veronica – *„Teatrul instrumental” de Sorin Lerescu* – Recenzie, http://no14plusminus.ro/2010/08/10/teatrul-instrumental-de-sorin-lerescu/ (accesat la 21.01.2017)

BERG, Alban – *L'impuissance musicale de la* „nouvelle esthétique” *de Hans Pfitzner* (1920) trad. D'Henri Pousseur

https://www.musicologie.org/theses/berg_01.html (accesat la 21.01.2017)

BAUDRILLARD, Jean – *Societatea de consum. Mituri şi structuri.* Trad. Alexandru Matei Comunicare.ro. 2008 http://ro.scribd.com/doc/26209664/Jean-Baudrillard-Societatea-de-consum (accesat la 21.06.2012)

CAGE, John – *Silence: Cursuri şi Scrieri* Wesleyan University Press ISBN-13: 978-0-8195-7176-2 http://leonardo.info/reviews/may2012/cage-barber.php (accesat la 21.12.2016)

ELZENHEIMER, Regine – *Pause. Schweigen. Stille.* Editura Königshausen und Neumann, Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Masse fehlt. (accesat la 21.01.2017)

FORGET, Marie-Christine – *Intemporel, la notion de silence chez John Cage.* https://mercecunningham.wordpress.com/tag/marie-christine-forget/ (accesat la 21.12.2016)

JONAS, Oswald (1982) – *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker* (1934) ISBN 0-582-28227-6, p.12. http://en.wikipedia.org/wiki/Motif_%28music%29#cite_note-9 (accesat la 21.12.2016)

MURIS, Johannes de – *Ars novae musicae.* http://www.musicologie.org/Biographies/j/johannes_de_muris.html (accesat la 21.12.2016)

NOICA, Constantin – *Modelul cultural european* (I. Regula, excepţia şi naşterea culturilor) http://6profu.ro/wp-content/uploads/downloads/2011/04/Modelul-cultural-european.doc (accesat la 21.12.2016)

*** LAROUSSE ENCYCLOPEDIE, article Guillaume de Machaut ou Guillaume de Machault; *http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Guillaume/168904* (accesat la 21.12.2016)

NOȚIUNI DE IGIENĂ VOCALĂ PENTRU INTERPREȚII DE ARTĂ LIRICĂ ÎN FORMARE

Profesor **Daniel-Renato Ridiche**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: It is necessary that a novice in the art of singing and even a professional to know what fundamental problems are related to the care, preservation and protection of the voice against physical attacks, microbial infectious or mental illness that could lead to the loss or malfunction of the voice. Given the importance of health in general, to meet the requirements of the specialized sudy of the art singing, the student will have to rigorously monitor the health of its entire body, trying as much as possible to live a life without excesses. Only a healthy body and full physical and intellectual forces ensure conditions for a good vocalisation. Any alteration of one of the great functions of the organic economy is passed on vocal organs and phonation. The old saying that the health of a individual is manifested by his voice contains a great truth. Besides purely voice disorders that we can find described in specialized treatises, the general state of the organism voice prints certain shades of intensity and in particular vocal representing various organic or psychological states. The main parameters that influence health are voice psycho-physical, external conditions, changing voice and using the voice consciously, meaning a better vocal technique.

Keywords: voice, art of singing, vocalisation, health, hygiene, vocal parameters.

Este necesar ca un debutant în arta cântului, dar chiar și un profesionist să cunoască problemele fundamentale ce țin de îngrijirea, păstrarea și protejarea vocii față de agresiunile fizice, microbiene infecțioase sau psihice ce ar putea duce la îmbolnăvirea, pierderea sau funcționarea defectuoasă a glasului. Se impune cunoașterea unor atitudini comportamentale și tratamente în acele cazuri în care vocea dă semne de oboseală sau a prezenței unor afecțiuni[1].

Dintre termenii care se raportează direct la subiectul în discuție, dar care, deși des utilizați, adesea nu au o semnificație întru totul clară pentru elevi menționez: sănătatea, igiena în general, igiena vocală și oto-rino-laringologia. Sănătatea este definită ca rezistența țesuturilor organismului la bolile infecțioase/degenerative, echilibrul perfect al tuturor organelor și al sistemului nervos. Igiena, în sens larg, are caracter preventiv și este acea parte a științelor medicale care studiază și recomandă mijloacele de păstrare a sănătății, iar igiena vocală studiază și recomandă păstrarea și îngrijirea sănătății aparatului vocal. Oto-rino-laringologia este acea parte a științelor medicale care

[1] Ioan N. Pop, *Cântul. Mod de comunicare. Tratat de canto și de metodică a cântului*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2004, p. 257.

are ca obiect de studiu bolile aparatului vocal: urechi, nas și gât. Sănătatea vocală este însă condiționată și de alte segmente și sisteme ale corpului omenesc (circulator, endocrin, nervos), cât și de sănătatea întregului organism[2]. Principalii parametri care influențează starea de sănătate vocală sunt de ordin psiho-fizic, condițiile exterioare, schimbarea vocii și folosirea rațională/conștientă a vocii, adică o cât mai bună tehnică vocală.

Având în vedere importanța sănătății în general, pentru a putea face față exigențelor studiului de specialitate al artei cântului, elevul/studentul va trebui să-și supravegheze riguros starea de sănătate generală a întregului său organism căutând pe cât posibil să ducă o viață fără excese[3]. În cadrul profilaxiei vocale trebuie pornit de la premisa că „numai un organism sănătos și plin de forțe fizice și intelectuale asigură condițiile necesare unei emisiuni vocale bune. Orice alterare a uneia din marile funcții ale economiei organice se repercutează asupra organelor vocale și a fonației" (Perretière)[4]. În afara afecțiunilor pur vocale pe care le putem găsi descrise în tratatele de specialitate[5], starea generală a organismului imprimă vocii anumite nuanțe de intensitate, înălțime și, în special, de timbru, reprezentând diferite stări organice sau psihice[6].

Aparatul vocal este un instrument viu, destul de rezistent la efort în condiții normale de temperatură și psiho-fizice echilibrate, căutând a se evita orice tip de exces. Pentru o bună susținere a coloanei sonore, efortul muscular al centurii abdominale necesită o **alimentație** adecvată, dar nu abundentă. Cântul profesional implică un efort neuro-muscular foarte ridicat, echivalent cu efortul muscular al atleților halterofili[7]. În ziua în care elevul/studentul are de cântat sau de studiat în mod susținut, cu siguranță, va mai avea și alte activități obligatorii, care îl vor solicita din punct de vedere fizic și psihic. Respectarea unui regim alimentar specific constituției, precum și exigențele legate de cântul profesionist evită o serie de consecințe ușor de confirmat de un interpret vocal profesionist cu experiență:

- lipsa de concentrare;
- inconstanță în efectuarea exercițiilor tehnice;
- rezistența fizică scăzută la efortul muscular cerut de o justă tehnică vocală și sunetul va fi *sprijinit* cel mai adesea laringian;

---

[2] Ioan N. Pop, *op. cit.*, p. 257.
[3] George Ionescu, *Unele probleme de metodică a predării cântului*, București, Editura Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, 1971, p. 99.
[4] Dr. Alexandru Dorizo, *Vocea. Mecanisme, Afecțiuni, Corelații*, București, Editura Medicală, 1971, p. 232.
[5] Recomandăm pentru o descriere amănunțită: Constantin I. Bogdan, *Foniatrie clinică*, vol. I, *Vocea*, București, Editura Viața Medicală Românească, 2011.
[6] Dr. Alexandru Dorizo, *Vocea. Mecanisme, Afecțiuni, Corelații*, *op. cit.*, p. 232.
[7] Emil Pinghireac, *Arta cântului vocal*, București, Editura Fundației „România de mâine", 1999, p. 120.

- va interveni în mod inerent oboseala corzilor vocale, deci, interpretarea va deveni prea puțin concludentă;
- progres întârziat al tehnicii de interpretare;
- va creşte riscul îmbolnăvirii căilor respiratorii;
- toată această oboseală dobândită (*lipsa de vlagă*), dublată de neîncredere va influența negativ *starea de bine*, mentală şi cea a sistemului nervos[8].

Pe cât posibil, vor fi respectate intervalele celor trei mese zilnice, iar alimentele nu vor fi consumate la temperaturi ridicate, dar nici prea scăzute (oricâte tentații ar exista vara sau iarna). De menționat faptul că în cazul unor îmbolnăviri de tip viral, fie pe timp de anotimp rece sau nu neapărat, e o mare greşeală a fi consumate ceaiuri fierbinți, fie ele chiar medicinale, deoarece lichidele fierbinți distrug smalțul dentar, mucoasa bucală, cea rino-faringiană etc. Fiecare individ va mânca în funcție de metabolismul său, dar cu aproximativ două ore înainte de interpretarea vocală pentru a avea timp să digere şi să hrănească fibra musculară. În cazul în care va mânca prea aproape de momentul efectuării efortului vocal, interpretul se va confrunta cu starea de somnolență şi, în general, apar dificultăți în cânt datorită resturilor alimentare rămase pe tractul digestiv.

Un alt factor important al menținerii progresului vocal îl constituie **odihna**. Nu vor fi neglijate perioadele de vacanță/concediu pe care cântărețul e indicat să le folosească pentru relaxarea fizică şi mentală. Raportul dintre muncă şi repaus trebuie să fie echilibrat. Pentru un profesionist vocal sunt recomandate 8-9 ore de somn, cu specificația că aproximativ o oră şi jumătate din acest interval poate fi utilizat în timpul zilei, la două ore după masa de prânz şi cu cel puțin trei ore înainte de prestația vocală[9]. Ora cea mai indicată pentru culcare este 22:00, iar încăperea în care se va dormi va fi bine aerisită. Referitor la somn se recomandă:

- cântărețul (în formare sau profesionist) nu se va culca tensionat, iar dacă totuşi nu poate fi evitată această stare, cel puțin va încerca să o amelioreze, făcând câteva exerciții de respirație pentru relaxare sau o lectură plăcută;
- va fi asigurată căldura şi gradul de umiditate necesare unui somn liniştit;
- va fi folosită lenjerie corespunzătoare;
- cântărețul nu va mânca abundent înaintea orei de culcare;
- va fi evitată orice sursă de încordare nervoasă sau musculară.

Toate aceste recomandări au, de altfel, caracter general valabil, indiferent de profesie.

Vestimentația cântărețului este, de asemnea, o condiție esențială pentru menținerea sănătății vocale. Hainele prea strâmte (dar la modă...), prea subțiri în anotimpul rece sau prea groase,

---

[8] Emil Pinghireac, *op. cit.*, p. 120.
[9] Ioan N. Pop, *op. cit.*, p. 258.

condițiile climatice specifice zonei sau momentului zilei, pot determina dereglări majore ale temperaturii corpului, implicit ale circulației sanguine sau ale ventilației pulmonare, toate acestea devenind cauze ale slăbirii rezistenței organismului. Clima în care trăiește și profesează cântărețul, precum și gradul de poluare, au o foarte mare importanță.

În cadrul igienei vocale trebuie avute în vedere igiena nazală, a cavității bucale, cea a urechii și cea a corzilor vocale[10]. **Igiena nazală** e deosebit de importantă, deoarece prin respirația nazală se purifică, umectează și se încălzește aerul inspirat, protejându-se, astfel, întregul aparat fonator. În acest sens va fi tratată orice formă incipientă de răceală, vor fi evitate locurile cu aer uscat și plin de praf, precum și apropierea excesivă de aparatele de aer condiționat. **Igiena cavității bucale**, importantă datorită rolului ei în emisia și articulația sunetelor, constă în menținerea sănătății dinților (ce au rol important în obținerea rezonanței și proiecției vocii vocale), efectuarea *gargarei* cu ceaiuri medicinale sau soluții speciale preparate pentru menținerea în bune condiții a mucoasei bucale (în general sau în prezența unor stări infecțioase) și controlul stomatologic. **Igiena urechii** constă în respectarea igienei foselor nazale (urechea medie este aerată tot prin căile nazale datorită *Trompei lui Eustache*), rino-faringiene și a faringelui, evitarea curățării pavilioanelor externe și interne cu instrumente ascuțite. **Igiena corzilor vocale** are în vedere *sine qua non* o cât mai profundă cunoaștere a anatomiei acestora pentru un optim control asupra aparatului fonator, dublată de stăpânirea unei bune tehnici vocale demonstrate în practică conform principiului *maximum de randament cu minimum de efort*[11].

Fumatul activ sau pasiv, cafeaua și alcoolul în cantități mari scad rezistența organismului dând senzația de oboseală generală care se va repercuta și asupra funcției vocale, atât prin diminuarea tonusului neuromuscular, cât și psihic. De asemenea, exact din aceleași cauze, va scădea și funcția analizatorului auditiv și vocea nu va mai poseda aceeași intensitate și suplețe[12].

Un alt factor important în menținerea sănătății vocale, dar nu numai, îl constituie **activitatea zilnică**, în sensul organizării judicioase a tuturor activităților, ziua începând cu obișnuitele exerciții de gimnastică, igienă și toate celelalte, la care se adaugă impunerea unui tonus viol și optimist. E recomandat ca timpul liber să fie folosit cât mai eficient, astfel încât cântărețul să aibă timp să se informeze, să se documenteze, să studieze și să aprofundeze chestiunile sale de interes profesional, toate acestea făcându-le cu calm și cu cât mai multă bună-dispoziție.

---

[10] Paula Ciochină, *Elemente de tehnică vocală și stil în cânt*, Iași, Editura Lumen, 2006, pp. 85-87.
[11] *Ibidem*, p. 87.
[12] Dr. Alexandru Dorizo, *Vocea. Mecanisme, Afecțiuni, Corelații*, *op. cit.*, p. 235.

BIBLIOGRAFIE

BOGDAN, Constantin I. – *Foniatrie clinică*, vol. I, *Vocea*, Bucureşti, Editura Viaţa Medicală Românească, 2011

CIOCHINĂ, Paula – *Elemente de tehnică vocală şi stil în cânt*, Iaşi, Editura Lumen, 2006

DORIZO, Alexandru Dr. – *Vocea. Mecanisme, Afecţiuni, Corelaţii*, Bucureşti, Editura Medicală, 1971

IONESCU, George – *Unele probleme de metodică a predării cântului*, Bucureşti, Editura Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă,1971

PINGHIREAC, Emil – *Arta cântului vocal*, Bucureşti, Editura Fundaţiei „România de mâine", 1999

POP, Ioan N. – *Cântul. Mod de comunicare. Tratat de canto şi de metodică a cântului*, Bucureşti, Editura Universităţii Naţionale de Muzică, 2004

CONSIDERAŢII PRIVIND
NOCTURNA OP. 72 NR. 1 ÎN *MI* MINOR DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Lector univ. dr. **Adrian Roşu**
Universitatea *Ovidius*, Constanţa

Deşi forma acestei lucrări este cea a unei scrieri de tinereţe,
materialul său melodic nu este doar puţin melancolic,
ci pare a rosti un bun-rămas obsedant[1].

Abstract: The material presented below includes some essential milestones related to the only posthumous nocturne in Chopin's work, which received opus number *Nocturne in E minor, op. 72 no. 1*. The content of this presentation is divided into three sections, about the context the work was created, elements of composing structure, piano technique requirements and interpretation issues. Introduction contains proved points of view – controversial or not – by specialists, regarding the period of Chopin's life when he wrote this musical gem, given the fact that it is well-known that the song is part of the four works with the same name created by Chopin in Field's manner. Based on a few fundamental specifications related to Chopin's compositional manner in its whole, the middle section refers to the actual structural elements of the *Nocturne in E minor op. 72*, focusing on aspects of the song's form, theme, tonal, melodic and rhythmic, ornamental configuration etc. that lead, overall, to a particular type of expressivity, typical for Chopin. In the final section, besides some essential requirements for piano technique and interpretation aspects, it is discussed, on the one hand, the possibility of an interpretation identical to the composer's since the pianos are more different than the ones in Chopin's era, and on the other hand, the opportunity of copying the manner of interpretation agreed in a socio-cultural context from almost two centuries ago.

Keywords: *nocturne*, creation context, composing structure, piano technique, interpretation.

Contextul în care a fost creată lucrarea.

Nocturna op. 72 nr. 1 în *mi* minor a fost publicată la şase ani după moartea compozitorului de către Julian Fontana, care a considerat-o ca lucrare din tinereţea lui Chopin, datând-o 1827. Această dată a fost luată ca incontestabilă de către mulţi specialişti, inclusiv polonezi, între aceştia din urmă numărându-se şi Zdzisław Jachimecki (1882-1953)[2] care a remarcat „sunetul încântător" al acestei nocturne pe care o considera „o prevestire clară a maestrului suprem al nocturnelor", afirmând, de asemenea, că finalul acestei nocturne sună ca „o profeţie a strălucitei Nocturne în do diez minor".

---

[1] *Apud* Angela Hewitt, extras din notele redactate în 2004, privind *Nocturna op. 72 nr. 1* în *mi* minor, *Cf.* http://www.hyperion-records.co.uk (accesat la 12.08.2016)

[2] Muzicolog, compozitor, profesor polonez la Jagiellonian University şi Kraków Music Academy şi membru al Polish Academy of Learning. Este autorul volumului *Chopin Fryderyk Franciszek*, *Polski słownik biograficzny*, Kraków, Polska Akademia Umiejętności, 1937.

Potrivit muzicologului Casimir Wierzynski, în cartea sa *Viaţa şi moartea lui Chopin*, „până atunci forma de nocturnă era domeniul exclusiv al lui John Field, compozitor de origine irlandeză. Dar Nocturna sa în mi minor probabil nu l-a satisfăcut (pe Chopin) şi a fost publicată abia postum". Aşadar, au existat şi există experţi care o plasează în categoria lucrărilor timpurii ale lui Chopin, datând-o cam în perioada 1827-1829 (publicată a fost abia în 1855).

Alţi specialişti au fost şi sunt de părere că Chopin ar fi scris-o în ultimii ani de viaţă; această opinie se axează în principal pe afirmaţia lui Liszt potrivit căreia în momentul morţii compozitorului ultima dintre nocturne era încă în stadiu de manuscris. De asemenea, Tadeusz Zieliński[3] s-a îndoit de datarea lui Fontana, întrebându-se dacă de fapt aceasta nu era ultima nocturnă a lui Chopin, nepublicată din motive necunoscute, ea tinzând să indice, prin maturitatea ei emoţională şi excelenţa componistică, ultimii ani de viaţă şi activitate a lui Chopin. Diverşi alţi analişti contemporani sunt tentaţi să susţină această ipoteză punându-şi diverse întrebări privind data acceptată iniţial, fiindcă ascultând cu atenţie *Nocturna în mi minor* şi discernându-i conştient forma, scriitura şi expresivitatea, se poate afirma că prin prisma multor aspecte aceasta este asemănătoare cu *Nocturna în Mi bemol major op.* 55 *nr.* 2, publicată de Chopin în 1844.

Rămâne, aşadar, întrebarea: De ce Chopin nu a publicat *Nocturna în mi minor?* Dacă în aproape două secole nu şi-a găsit răspunsul, nu va avea probabil şansa de a-l găsi vreodată. Dar indiferent de perioada în care a fost scrisă şi de ceea ce fiecare consideră că exprimă, critica de specialitate plasează *Nocturna op*. 72 în *mi* minor între cele patru lucrări omonime create de Chopin în maniera lui Field, fără a nega însă frumuseţea şi aspectele de evidentă originalitate a scriiturii şi expresivităţii datorate creatorului polonez.

Elemente de structură componistică

Înainte de prezentarea elementelor propriu-zise de structură existente în *Nocturna în mi minor op.* 72, sunt necesare câteva precizări fundamentale legate de maniera componistică a lui Chopin, expuse succint în rândurile următoare.

Caracterul improvizatoric atât de specific creaţiei chopiniene nu afectează cu nimic coerenţa lucrărilor sale: „improvizaţia se adresează unei anumite audienţe, iar punctul ei de plecare îl constituie aşteptările publicului, care includ convenţiile curente ale formei muzicale"[4].

Rosen sublinia în 1995 un alt aspect important al individualităţii lui Chopin: flexibilitatea uimitoare de manipulare a frazei de patru măsuri ca unitate structurală de bază.

---

[3] Renumit muzicolog contemporan polonez.

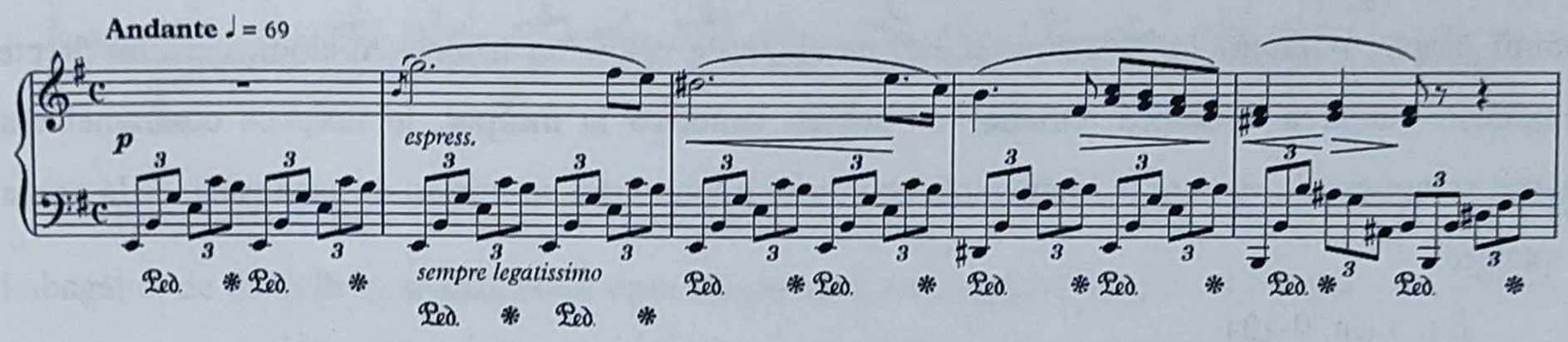
[4] "Improvisation is designed for an audience, and its starting-point is that audience's expectations, which include the current conventions of musical form". *Cf.* Nicholas Temperley, Gerald Abraham, Humphrey Searle, *The New Grove Early Romantic Masters 1: Chopin, Schumann, Liszt*, vol. 1, WW Norton & Company, 1985.

În ceea ce priveşte inovaţiile armonice, ele se datorează în cea mai mare parte tehnicii de improvizaţie: „efecte de ordin armonic rezultă frecvent din combinaţia de apogiaturi sau note de pasaj, cu figuri melodice de acompaniament", cadenţele sunt adeseori întârziate prin utilizarea de acorduri alterate din afara tonalităţii de bază, modulaţiile bruşte la tonalităţi îndepărtate creează momente sonore surprinzătoare, de mare efect.

Este interesant de urmărit în ce măsură particularităţile de mai sus (şi poate şi altele) se regăsesc în *Nocturna op.* 72 în *mi* minor.

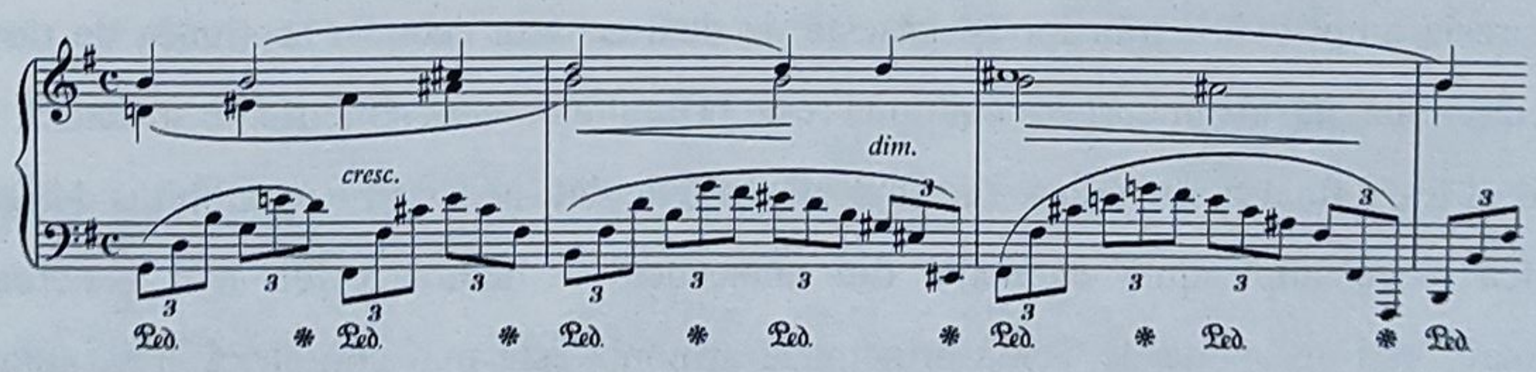
Lucrarea debutează cu o măsură introductivă ce anunţă prin tempo (*Andante*), nuanţă (*p*) şi structura tonală minoră a acordului figurat de la mâna stângă starea de melancolie solitară, de căutare parcă a unui răspuns în liniştea complice a nopţii şi pregăteşte atacul delicat al primei fraze (secţiunea A), ce confirmă aşteptarea la care invită introducerea.

Ex. 1 Frédéric Chopin, *Nocturna op.* 72 în *mi* minor (m. 1-5)



Fraza întâi, pătrată şi tonal deschisă, cere, prin cadenţa pe dominantă, o aşteptată rezolvare – odată cu începutul celei de-a doua fraze – pe treapta I a tonalităţii de bază. Chopin însă surprinde cu un acord de *Sol* major I (echivalent cu *si* minor VI) – după o falsă relaţie mascată – pe care-l conduce cu un firesc desăvârşit într-o succesiune armonică modulatorie în *si* minor, cu cadenţă finală pe treapta I a noii tonalităţi.

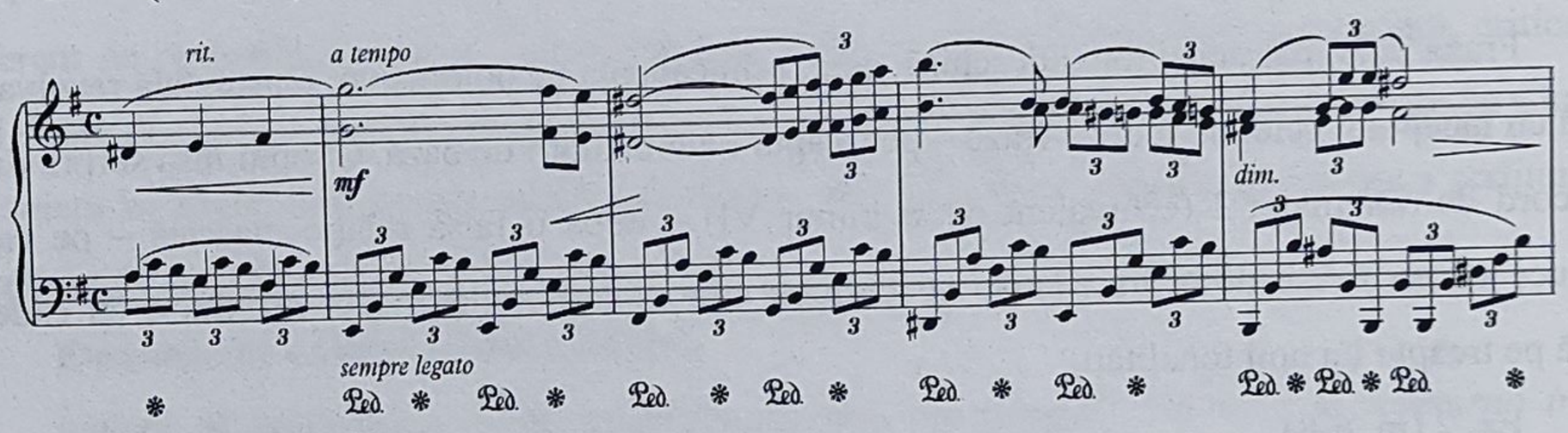
Ex. 2 (m. 6-8)



Aşadar, din punct de vedere tonal, cele două fraze, de egală întindere şi în raport de antecedent-consecvent (sau întrebare-răspuns), sunt în contrast evident: prima e constantă tonal, cealaltă este modulatorie; prima este tonal deschisă, a doua tonal închisă. Dar opoziţia celor două elemente structurale nu se opreşte aici. Dacă se urmăreşte construcţia melodică, se constată că fraza întâi, de largă respiraţie şi de o expresivitate întâlnită doar la Chopin, acoperă un ambitus de nonă

mică, debutând cu maxima melodică (sol_2) şi încheindu-se cu minima ($fa\#_1$). E ca o întrebare interioară obsesivă, al cărei răspuns s-a lăsat parcă multă vreme aşteptat; iar când acel răspuns soseşte, surprinde, fiindcă nu seamănă cu niciuna din variantele pe care le-ai fi putut intui: este laconic – exprimat în doar trei sunete, ferm – arcul pe care-l descrie prin mers treptat începe şi se încheie cu acelaşi sunet (si_1) şi cu accente de agresivitate sonoră produse de culorile armonice determinate de disonanţele de la mâna dreaptă şi sunetele – alterate sau nu – din *arpeggiato*-ul de la mâna stângă. Aşadar, cum generozitatea melodică izvorâtă din compexul de trăiri din prima frază îşi găseşte în fraza a doua compensare prin contrast, dar nu *răspuns* prin conţinut, **A**-ul reia în fraza a treia tema iniţială, potenţată printr-o indicaţie dinamică ceva mai îndrăzneaţă, prin mersul în octave, prin disonanţele ce apar în măsura 12 graţie dublei imitaţii consecutive a motivului iniţial ce însoţeşte linia melodică principală a mâinii drepte. Introducerea primei expuneri a Temei este înlocuită aici de o anacruză de trei timpi în care se remarcă, faţă de mersul treptat ascendent al mâinii drepte, contramelodia mâinii stângi pe atacurile celor trei triolete; melodica mâinii drepte pregăteşte reluarea melodică tematică cu acelaşi sunet ca la început, în timp ce contramelodia mâinii stângi conduce către fundamentala acordului treptei I din *mi* minor, de asemenea, ca la prima expunere.

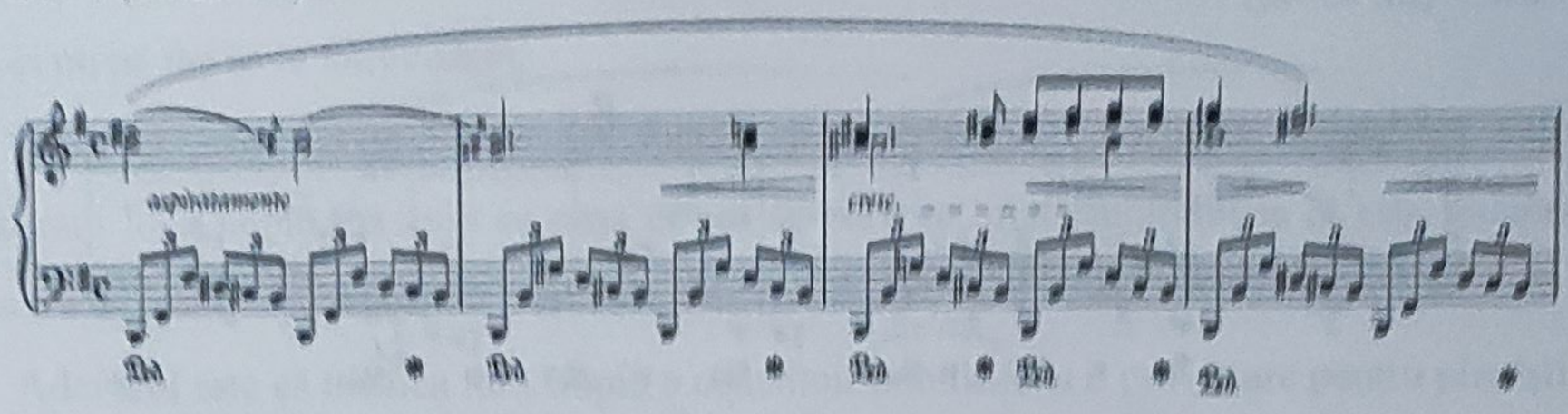
Ex. 3 (m. 9-13)



Expresia amplificării trăirilor îşi găseşte de data aceasta ecou în secţiunea de răspuns, ce acoperă acum nouă măsuri în curgere continuă (este primul element asimetric de structură, al doilea constituindu-l fraza finală); melodica – ce se desfăşoară de data aceasta pe un ambitus de sextă mare – şi ritmica – ce împrumută elemente din antecedent – devin, astfel, mai generoase, mai convingătoare, mai apropiate de Tema principală, armonia este mai complexă şi încadrată într-o structură de evoluţie tonală spre *Si* major, pe a cărei primă treaptă şi cadenţează.

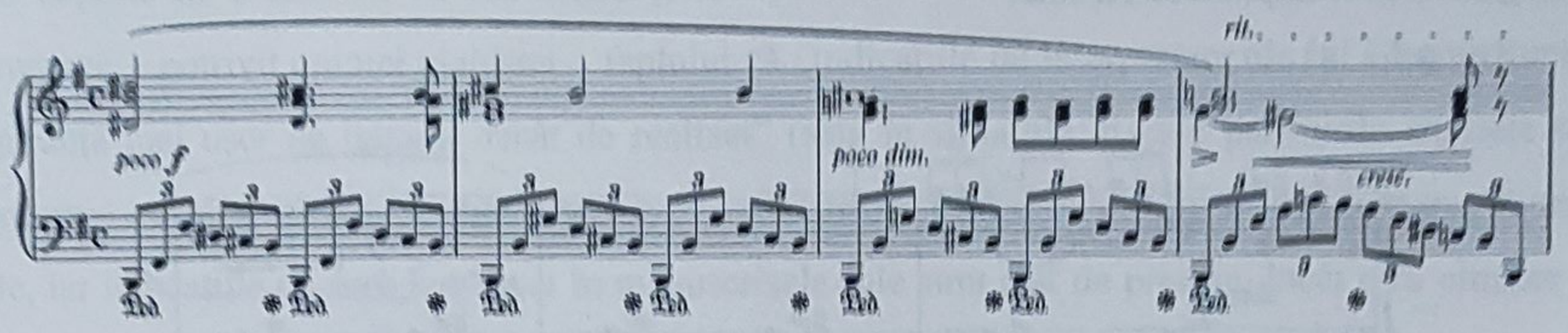
În aceste condiţii, **B**-ul (măsurile 23-30), într-un *Si* major cu sextă mobilă, construit pe doar două fraze simetrice pătrate, aduce un strop de lumină, de consolare, de speranţă, ce capătă o oarecare stabilitate, în condiţiie în care a doua frază este reluarea variată a primeia;

Ex. 4 (m. 23-26)



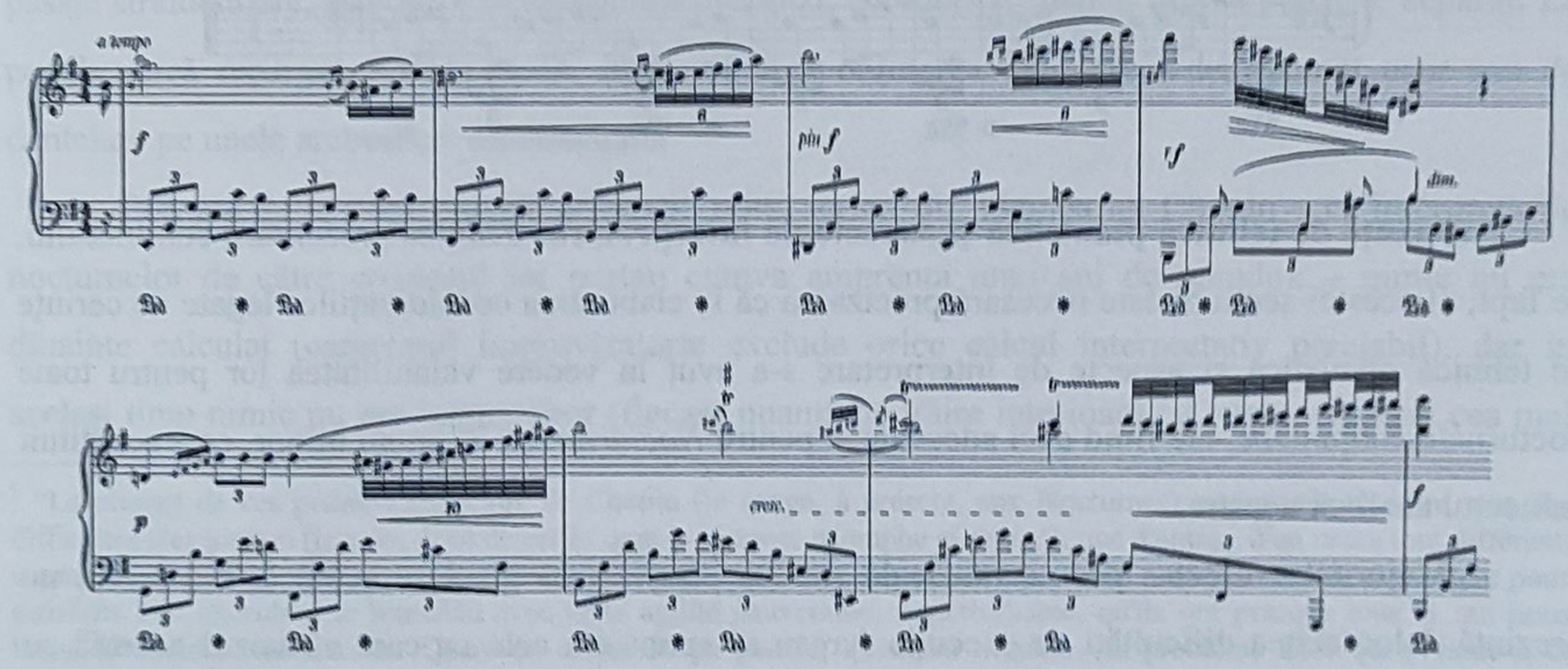
dar disonanţele celei de-a doua fraze, ca şi cadenţa ce pregăteşte tonalitatea *mi minor* par să avertizeze că nu poate fi vorba de o linişte interioară stabilă.

Ex. 5 (m. 27-30)



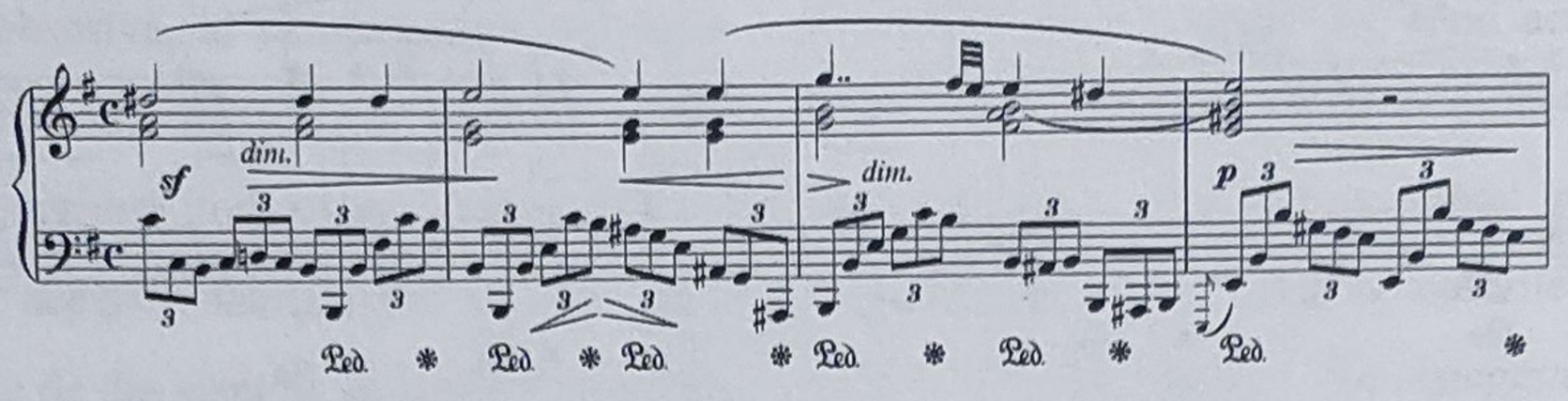
Revenirea **A**-ului în structura tonală iniţială, dar cu o configuraţie melodico-ritmică mult îmbogăţită de dantelăria ornamentală tipic chopiniană, ce imprimă un alt contur melodic primelor două fraze pare a fi strădania de a căuta/de a găsi momente de ieşire din starea de copleşitoare melancolie, marcată de o avalanşă de întrebări fără răspuns.

Ex. 6 (m. 31-37)



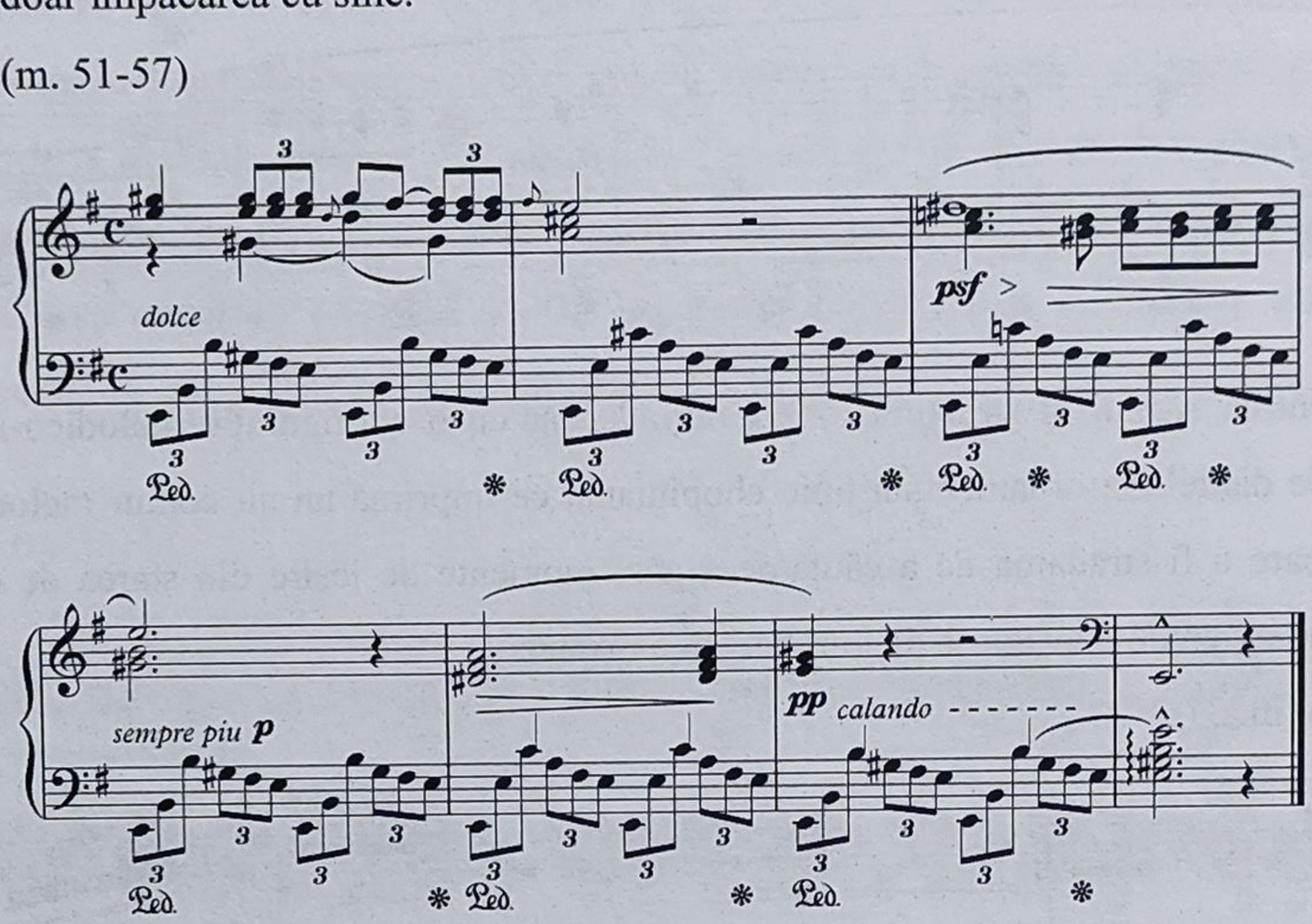
Readucerea temei principale în octave (asemenea frazei a treia) cu minime variaţii ritmice, ce-i imprimă totuşi un plus de tensiune nu mai are însă acelaşi efect, aceeaşi consecinţă pe care a avut-o iniţial, răspunsul fiind la fel de laconic (deşi variat) ca acela al primei expuneri tematice a **A**-ului.

Ex. 7 (m. 43-46)



Revenirea **B**-ului în omonima tonalităţii iniţiale – un *Mi* major cu VI mobil – pare o falsă repriză, ce constituie, de fapt, *Coda* lucrării, constituită tot din două fraze ca şi **B**-ul, dar a doua augmentată exterior. Semnificaţia sonoră a acestui final ar putea fi un strop de speranţă, sau poate, mai degrabă, doar împăcarea cu sine.

Ex. 8 (m. 51-57)



Cerinţe de tehnică pianistică şi aspecte de interpretare. Înaintea prezentării conţinutului, de fapt, al acestei secţiuni este necesară precizarea că la elaborarea consideraţiilor legate de cerinţe de tehnică pianistică şi aspecte de interpretare s-a avut în vedere valabilitatea lor pentru toate nocturnele chopiniene, ele fiind deci adecvate şi pentru *Nocturna op.* 72 în *mi* minor, ce a constituit subiectul analizei noastre.

„Majoritatea acestor poeme muzicale ale lui Chopin (mă gândesc acum la Nocturne) nu prezintă deloc atâtea dificultăţi de execuţie (vreau să spun: din cele cu care virtuozul triumfă cu uşurinţă) precum altele, de un nivel total diferit, superior şi pe care uneori pare că virtuozii nici măcar nu l-au întrevăzut, căci ei trec peste acest aspect şi se simt satisfăcuţi dacă execută piesa cu agilitatea suverană, imperturbabilă pe care o au aproape toţi, dar care agilitate ne lasă consternaţi şi insensibili. Cât priveşte secretul acestui poem, misterul, problema de artă care guvernează

compoziţia în general şi geneza însăşi a acestei piese, se pare că ei nu le-au întrevăzut; în orice caz, pe noi, ei nu ne fac să le întrevedem.

Cred că prima eroare vine din faptul că ei (virtuozii) caută în special să valorifice romantismul lui Chopin, în timp ce ceea ce mi se pare cel mai admirabil la el este reducerea la clasicism a aportului său romantic incontestabil" [**trad.n.**][5].

Adevărul este că muzica lui Chopin a constituit întotdeauna o provocare pentru pianişti, care au înţeles-o – fiecare în felul său – pornind de la ediţiile partiturilor studiate şi au redat-o trecând-o prin filtrul sensibilităţii lor. Numai că, potrivit afirmaţiilor Angelei Lear[6], oricât de spectaculoase ar fi interpretările, oricât de valoroşi pianiştii şi oricât de mare succesul la public, muzica lui Chopin este departe de a semăna cu cea scrisă şi interpretată de compozitor; iar această discrepanţă se datorează – potrivit opiniei pianistei – faptului că „indicaţiile de interpretare ale lui Chopin sunt cu siguranţă mai uşor de ignorat decât de realizat" (asta în situaţiile în care partiturile studiate sunt conforme cu originalele). „... Chopin a avut opinii foarte ferme cu privire la interpretarea muzicii sale, iar indicaţiile pe care le-a lăsat în manuscrisele sale sunt atât de precise, încât este uimitor cât de mult s-a îndepărtat de intenţiile sale declarate, practica modernă de performanţă. Cei mai mulţi pianişti îi superdramatizează muzica, cântând prea tare şi prea repede, acordând destul de puţină atenţie frazării şi dinamicii şi utilizând nepotrivit pedala" [**trad.n.**][7].

În ceea ce priveşte efectul timbral al pedalei asupra muzicii nocturnelor, din documentele vremii rezultă că Chopin cupla pedalele când dorea să obţină o sonoritate moale şi voalată; pentru pasaje strălucitoare, armonii susţinute, başi profunzi, acorduri stridente, utiliza pedalele separat. La pedala mică recurgea numai atunci când urmărea obţinerea unui efect de freamăt uşor sau de dantelare pe unele arabescuri ornamentale.

Pornind de la numeroasele afirmaţii, note, scrieri din vremea lui Chopin – că interpretările nocturnelor de către creatorul lor purtau cumva amprenta unui soi de paradox – nimic nu era dinainte calculat (caracterul improvizatoric exclude orice calcul interpretativ prealabil), dar în acelaşi timp nimic nu era întâmplător (fiecare nuanţă de trăire interioară îşi găsea expresia cea mai

---

[5] "La plupart de ces poèmes musicaux de Chopin (je songe, à présent, aux Nocturnes) ne présentent point tant des difficultés d'exécution (je veux dire: de celles dont le virtuose triomphe aisément), que d'autres, d'un ordre tout différent, supérieur, et qu'il semble parfois que les virtuoses n'aient même pas entrevues, car ils passent outre et se tiennent pour satisfaits s'ils exécutent le morceau avec cette agilité souveraine, imperturbable, qu'ils ont presque tous et qui nous laisse éberlués et insensibles. Quant au secret de ce poème, quant au mystère, au problème d'art qui préside à la composition et à la genèse même du morceau, il semble qu'ils ne l'aient pas entrevu; en tout cas, ils ne nous le font en rien entrevoir. Je crois que la première erreur vient de ce qu'ils (les virtuoses) cherchent surtout à faire valoir le romantisme de Chopin, tandis que ce qui me paraît le plus admirable, c'est, chez lui, la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique". André Gide, *Note despre Chopin/Notes sur Chopin*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 19.

[6] Pianistă contemporană cunoscută şi apreciată pentru fidelitatea respectării în interpretare a partiturilor originale ale lui Chopin; ea a anunţat publicarea în 2014 a unei cărţi cu recomandări şi argumente privind interpretarea creaţiei chopiniene în stilul propriu compozitorului.

[7] *BBC Music Magazine.*

elocventă în momentul cel mai potrivit pentru ascultător). Poate că tocmai acest (să-i spunem) paradox a făcut din nocturnele sale, la vremea respectivă, un mănunchi de creaţii unicat, cu viaţă peste timp.

Aşadar, pentru realizarea unei interpretări cât mai fidele stilului lui Chopin, pornind cu o bază tehnică foarte bine pusă la punct, este necesar studiul manuscriselor, al ciornelor, al relatărilor păstrate în timp, ale foştilor elevi şi ale celor foarte apropiaţi ce-i cunoşteau şi stilul de lucru, şi cel interpretativ, studiul ediţiilor vechi ce cuprind numai indicaţii ale compozitorului şi toate eventualele sale recomandări/adnotări adiacente legate de o anumită lucrare, abia apoi urmând încercarea de punere în practică a tuturor respectivelor repere. „Chopin nu suporta ca cineva să intervină în textul lucrărilor sale. Cea mai mică modificare era o eroare enormă pentru care nu ar fi iertat nici chiar pe cel mai apropiat prieten, nici chiar pe ferventul său admirator Liszt. Compozitorul considera aceste alterări ca un veritabil act de sacrilegiu" – afirma Jean-Jacques Eigeldinger[8] în *Chopin: Pianist and Teacher*. În 1853, Berlioz scria: „[Chopin] a creat un fel de broderie cromatică… al cărei efect este atât de ciudat şi picant încât este imposibil de descris… practic nimeni în afară de Chopin nu poate cânta această muzică şi nu-i poate da aceasta turnură neobişnuită" [**trad.n.**][9].

Dar fără a nega aspectele de necesitate ce se impun oricărui interpret ce ar dori să respecte stilul chopinian cu toate *nuanţele* sale, se naşte totuşi întrebarea dacă, pe de o parte, o interpretare *perfect* chopiniană mai este realmente posibilă, iar pe de altă parte, dacă o astfel de interpretare ar mai răspunde aşteptărilor unui public aflat la distanţă de mai bine de un secol şi jumătate de timpul celebrului compozitor şi interpret romantic şi departe de intimitatea saloanelor aristocrate. Apoi, instrumentele de azi ar putea face posibilă obţinerea unui sunet de *Pleyel* sau de *Erard* din vremea lui Chopin, pentru ca toate culorile muzicii sale să rămână nealterate? Iar dacă, prin absurd, răspunsurile ar fi pozitive, nu cumva produsul ar avea valoarea unui documentar – de mare preţ, dar documentar totuşi – audio?

---

[8] Muzicolog elveţian, membru din 2001 al Programme Committee of the Fryderyk Chopin Institute; împreună cu John Rink (profesor de interpretare muzicală şi cercetător la Facultatea de Muzică din Cambidge) şi Jim Samson (profesor şi cercetător la Universitatea din Londra) pregăteşte o nouă ediţie critică a creaţiei complete a lui Chopin.

[9] "[Chopin] has created a kind of chromatic embroidery... whose effect is so strange and piquant as to be impossibile to describe... virtually nobody but Chopin himself can play this music and give it this unusual turn", Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin, pianist and teachers, as seenby his pupils*, Cambridge University Press, 1986.

BIBLIOGRAFIE

BUGHICI, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982

ILIUŢ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1996

PASCU, George, Mihaela BOŢOCAN – *Carte de istoria muzicii*, Iaşi, Editura Vasiliana, 2003

SCHÖNBERG, Harold – *Vieţile marilor compozitori*, Bucureşti, Editura Lider, 1996

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002

WEBOGRAFIE

http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/11 (accesat la 16.08.2016)

http://pages.infinit.net/chopinfr/piano.jpg (accesat la 20.08.2016)

http://pianosociety.com/cms/index.php?section=123 (accesat la 02.09.2016)

http://www.sinfoniavirtual.com/ (accesat la 02.09.2016)

http://en.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/11 (accesat la 12.09.2016)

http://www.ourchopin.com/pianists.html (accesat la 13.09.2016)

ENESCU – BARTÓK.
ASPECTE STILISTICE COMPARATIVE

Profesor drd. **Gabriela Rusu**, *Colegiul Național*, Iași
Conducător științific, Prof. univ. dr. **Gheorghe Duțică**
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

...viața europeană e sincronică.
Eugen Lovinescu[1]

Abstract: In the second part of the 19th century, the limit-stage reached by the tonal-functional major-minor system represented the main cause of the searches in the field of alternatives of stylistic expression. Comparisons have been often made between the two composers that we refer to in this study: Béla Bartók and George Enescu. Each of them represents a distinctive universe, with peculiarities and significant individual and original solutions, with a great impact on the evolution of the musical language. However, a series of similarities can be noted which confirm the ideas of **time** and **musical space**, set out according to common general criteria.

Keywords: tonal-functional system, major-minor, chromatic concept, musical genre.

Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX reprezintă în istoria muzicii una dintre cele mai intense perioade a căutărilor şi schimbărilor în gândirea componistică. Cei mai mulţi cercetători consideră primele decenii ale secolului trecut – un timp al diversificării, dar şi al clasificării principalelor opţiuni stilistice, curente, direcţii şi tendinţe ce se vor manifesta, în diferite grade de intensitate, cu efecte pe termen lung, în muzica întregului secol XX.

Stadiul-limită atins de sistemul tonal-funcțional major-minor, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a reprezentat principala cauză a căutărilor în domeniul alternativelor de exprimare stilistică. Punctul de răscruce focalizat de premiera operei *Tristan și Isolda* de Richard Wagner a însemnat pentru toți compozitorii un veritabil semnal de alarmă cu privire la potențialul efectiv al acestui tip de organizare sonoră de a mai sluji, sub auspiciile originalității și autenticității, ideea muzicală.

Principalele alternative s-au grupat în jurul a două tendințe fundamentale: pe de o parte, **continuarea conceputului cromatic**[2] adus în stadiul de hipertrofiere, motiv pentru care el devine un fenomen de sine stătător, rupt de orice legături cu funcționalitatea tonală. Este drumul cromaticii

---

[1] *Cf.* Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, București, Editura Minerva, 1981, p. 127.
[2] Concept analizat *in extenso* în Gheorghe Duțică, *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004 (Vezi capitolul IV, *Bartók – Stravinski – Messiaen, puncte cardinale în evoluția gândirii polimodale*, pp. 85-111).

dodecafonice libere, ulterior serializate, pe care au mers Arnold Schönberg şi discipolii săi (pentru a numi doar corifeii serialismului). Desigur, spiritul acestei orientări a captivat numeroşi alţi compozitori, promotori fideli ai tendinţelor manifestate în sfera estetică a Europei occidentale.

Pe de altă parte, însă, s-a conturat o opţiune radical diferită în raport cu cea menţionată anterior, anunţată încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, prin creaţia compozitorilor din *primul val de şcoli naţionale* (M. P. Musorgsky, N. Rimski-Korsakov, A. Dvořák, B. Smetana ş.a.). Este vorba despre **direcţia de aprofundare a conceptului modal**, cu accentuată filiaţie folclorică, în care se păstrează câteva importante suprafeţe de contact cu lumea tonalităţii funcţionale, unul dintre principiile fundamentale fiind şi acela al conservării bazelor gravitaţionale ale sistemelor sonore. Chiar dacă nu se mai poate vorbi de un circuit funcţional de relaţii convergente către un ton unic şi apare, ca alternativă, *fenomenul de polarizare şi multipolarizare modală*[3] (unul sau mai multe centre de referinţă, cu un caracter variabil şi instabil), principiile componistice rămân aderente ideii de **relaţie**, respectiv, **atracţie** între sunete.

Perioada de început a secolului XX impune o nouă perspectivă prin creaţia unor (deja) *clasici* ai muzicii universale, dintre care ne vom referi, în mod special, la doi compozitori care au marcat profund evoluţia muzicii universale: George Enescu şi Béla Bartók.

Deşi gruparea compozitorilor care îmbrăţişează orientarea neomodală[4] de filiaţie populară-arhaică este mult mai amplă (Igor Stravinski, Manuel de Falla, Zoltan Kodály, Karol Szymanowski, Jan Sibelius ş.a.), deseori s-au făcut comparaţii între cei doi compozitori pe care îi avem în vedere în prezentul studiu.

Fiecare dintre ei reprezintă un univers aparte, cu particularităţi şi soluţii individuale pregnante, originale, cu mare impact asupra evoluţiei limbajului muzical. Cu toate acestea pot fi întrevăzute o serie de asemănări prin care se confirmă ideile de timp şi spaţiu muzical, jalonate după criterii generale comune.

---

[3] *Cf.* Gheorghe Duţică, *Universul gândirii polimodale*, *op. cit.*, pp. 201-301.

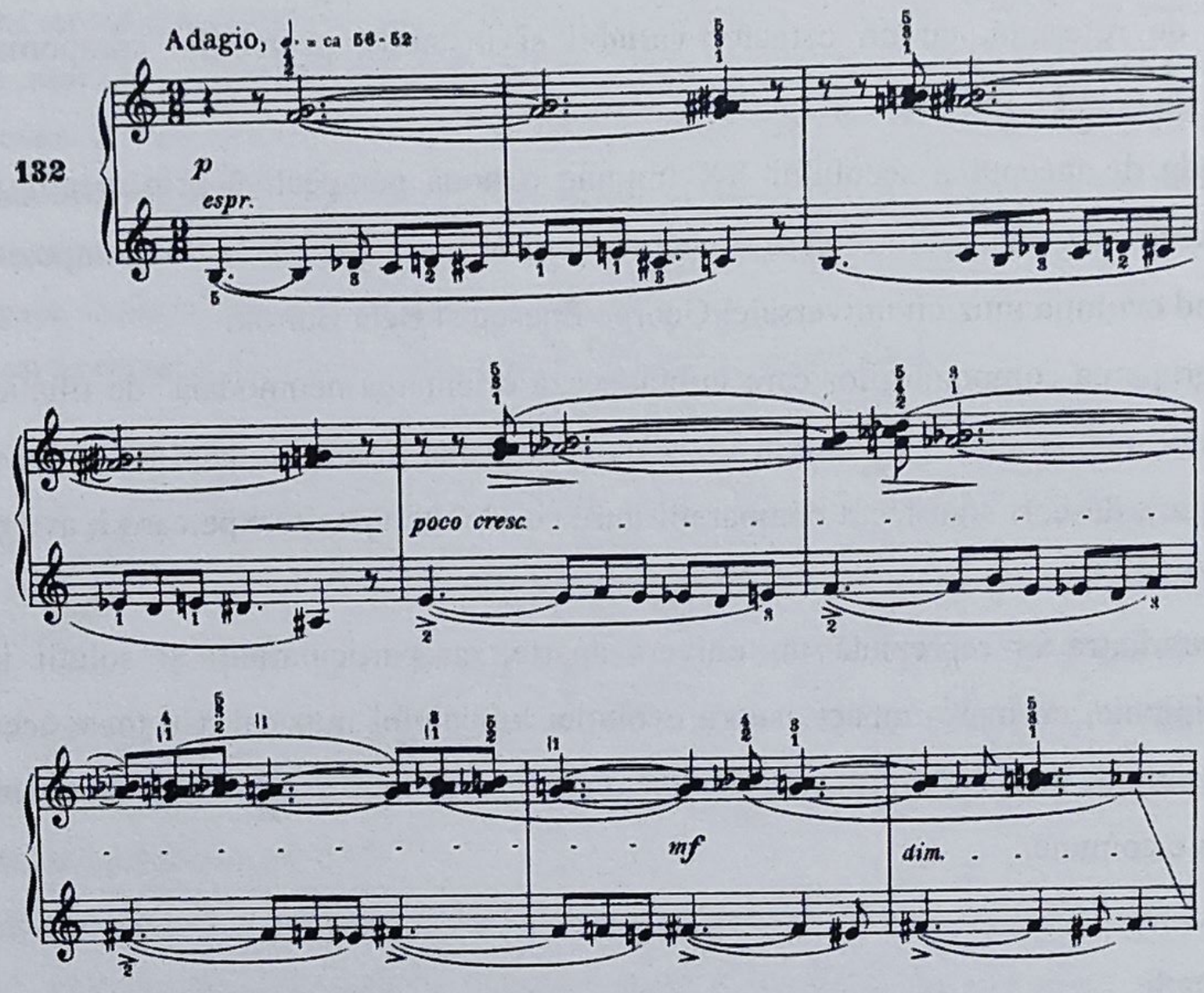
[4] „Iată o cronologie selectivă, menită să sugereze o imagine concludentă asupra fenomenului: *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), *Jenufa* de Janáček (1903), *Salomea* de R. Strauss (1905), *Simfonia a IX-a* de Mahler, *Kammersymphonie* de Schönberg, *Ariane et Barbe-Bleu* de Dukas (1906), *Simfonia a III-a* de Ives (1907), *Cocoşul de aur* de Rimski-Korsakov, prima audiţie a *Simfoniei celor o mie* de Mahler, *Passacaglia* de Webern (1908), *Elektra* de R. Strauss, *Poème de l'extase* de Skriabin, *Drei Klavierstücke op. 11* şi *Fünf Orchesterstücke* de Schönberg, *Das Lied von der Erde* de Mahler (1909), *Pasărea de foc* de R. Strauss, *Petruşca* de Stravinski, *Castelul Prinţului Barbă-Albastră* de Bartók, *Daphnis et Chloé* de Ravel (1911), *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912), *Le Sacre du Printemps* de Stravinski, *Jeux* de Debussy, *Bagatele pentru cvartet de coarde op.* 9 de Webern (1913), *Viziuni fugitive* de Prokofiev (1915), *Parade* de Satie (1916), *Les Noces* de Stravinski, *Fontane di Roma* de Respighi, *Tricornul* de M. de Falla, *Simfonia clasică* de Prokofiev (1917), *Histoire du soldat* de Stravinski (1918), *Le Boeuf sur le toi* de Milhaud, *Mandarinul miraculos* de Bartók (1919), *Simfonia pentru suflători* de Stravinski (1920), *Dragostea celor trei portocale* de Prokofiev, *Psalmus Hungaricus* de Kodály, *Vulpişoara cea isteaţă* de Janáček, *Pacific 231* de Honnegger, *Das Marienlaben* de Hindemith (1923)". *Ibidem*, pp. 9-10.

Pentru a stabili câteva aspecte caracteristice pentru orientările stilistice ale celor doi compozitori vom recurge la o succintă analiză comparată, bazată pe marile coordonate ale gândirii componistice.

Primele referințe comparative au în vedere conceptul de **gen muzical**. Dincolo de specificități și soluții personale, genurile cultivate de Béla Bartók și George Enescu **acoperă întreaga plaja a opțiunilor**.

Ambii compozitori fiind redutabili **pianiști** au compus **lucrări de gen** pentru acest instrument. Mai mult decât atât, rolul și semnificația pianului ca instrument complex se vor regăsi și în alte genuri muzicale, ponderea deținând-o lucrările camerale.

Ex. 1 Béla Bartók, *Mikrokosmos*[5], vol. V, *Major Seconds Broken and Together*, nr. 132, (m.1-9)



Ca notă specifică putem menționa faptul că Béla Bartók dedică acestui instrument trei concerte și o lucrare cu caracter concertant: *Sonata pentru două piane și percuție.*

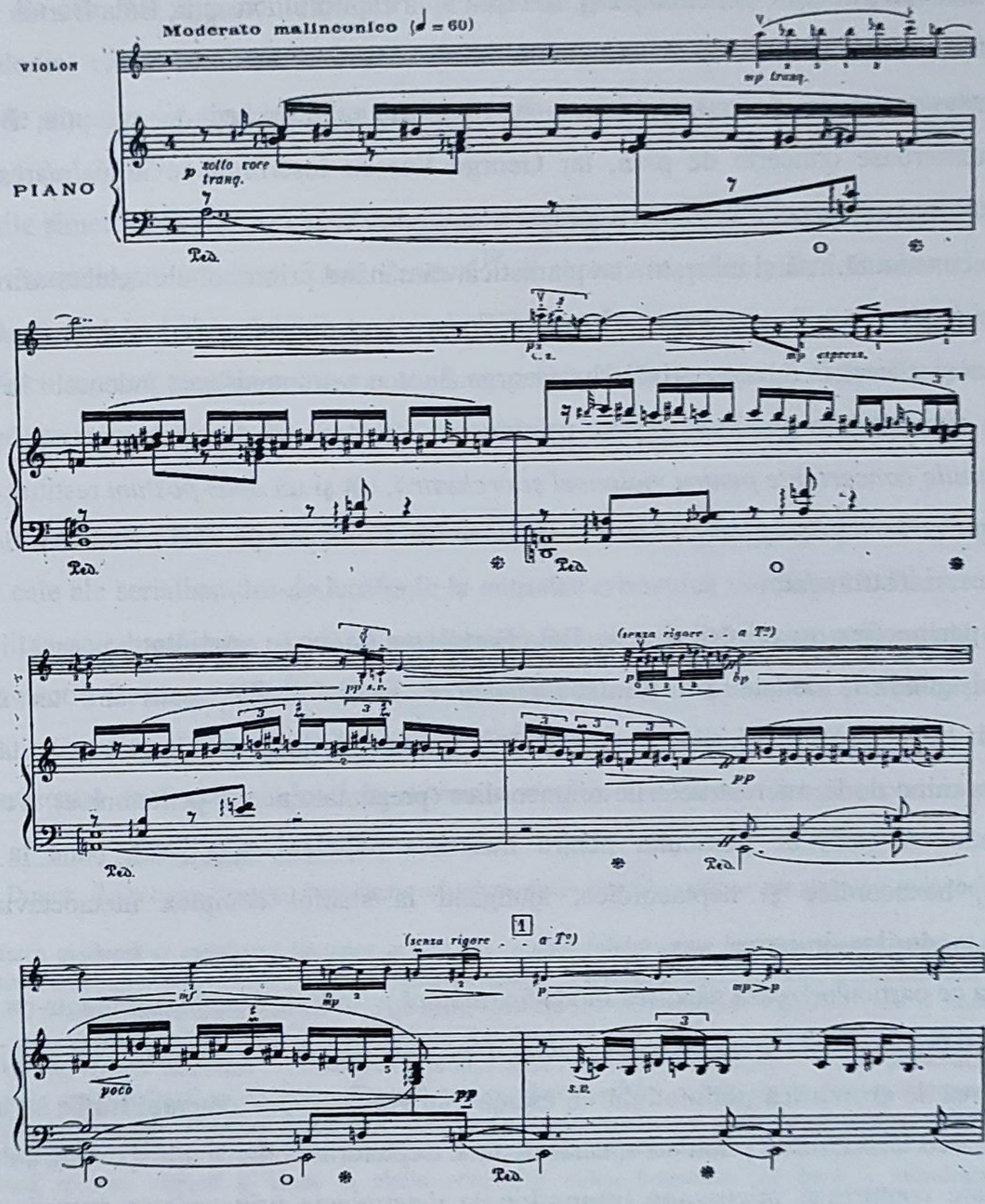
Atât George Enescu, cât şi Béla Bartók au creat câteva *ópus*-uri muzicale pentru voce şi pian, intitulându-şi lucrările „cântece" sau „melodii". În aceeaşi sferă miniaturală se înscrie şi muzica pentru cor, dar care deţine o mică pondere în ansamblul creaţiei celor doi compozitori.

---

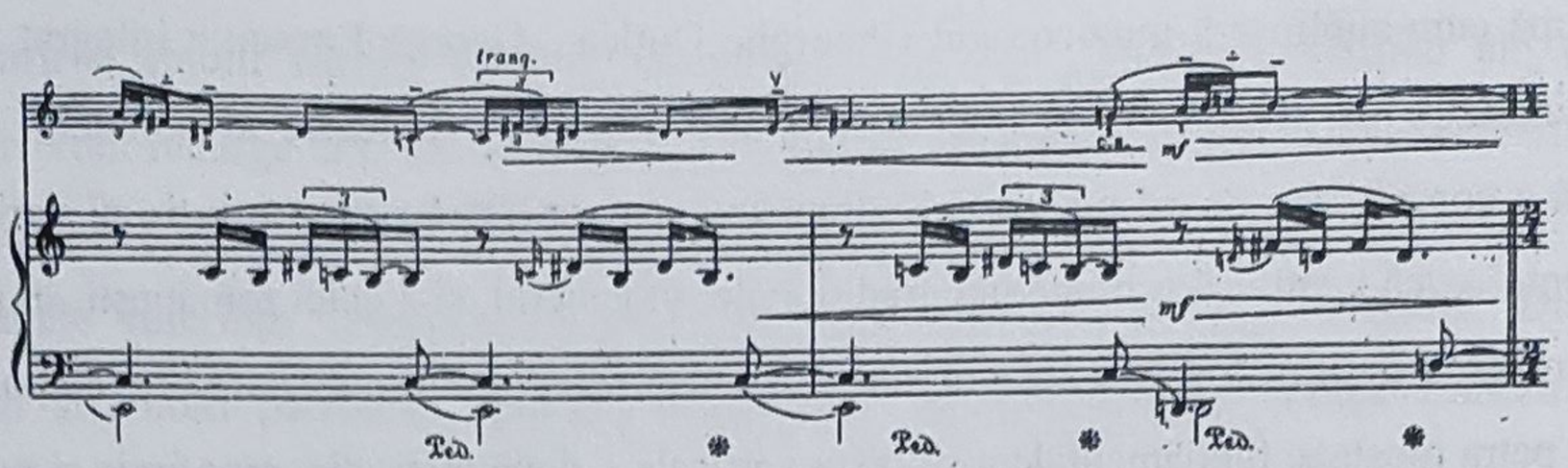
[5] Cele 6 caiete ale ciclului *Mikrokosmos* sunt catalogate de compozitorul şi muzicologul Dan Voiculescu: „o adevărată şcoală de compoziţie a secolului XX", în care – omofonia şi polifonia – sintaxe sonore deosebit de complexe ajung la măiestrie. *Cf.* Dan Voiculescu, *Problémes d'écriture polyphonique dans le cycle Mikrokosmos de Béla Bartók*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXXIV, Bucureşti, 1997, p. 15; *Apud* Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangarda în muzica ante- și interbelică a secolului XX* (1900-1940), București, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 69.

După cum subliniază muzicologul Gheorghe Duțică, „George Enescu a integrat în ópusuri unitare, singulare în peisajul muzicii contemporane, «**spiritul dialectic** al sonatei» – condiție ontologică a compoziției de tip occidental european – cu «**spiritul contemplativ** al variațiunii» – condiție ontologică a culturilor monodice tradiționale, în general, și a celei românești, în particular. Această unitate a contrariilor ne-a adus un inedit concept sonato-simfonic, dar și revelația istorică a celei de-a patra ipostaze fundamentale a sintaxei verticale – după monodie, omofonie și polifonie –, anume **heterefonia** – deschizând drumul unei spectaculoase evoluții în muzica savantă europeană"[6].

Ex. 2 George Enescu, *Sonata a III-a „în caracter popular românesc", pentru pian și vioară, op. 25, în la minor*, Partea I – Tema I (m.1-9)[7]



[6] Gheorghe Duțică, *Orizonturi componistice românești*, București, Editura Muzicală, 2016, p. 14.
[7] Vezi analiza *in extenso* în *Paradigme ale timpului polimodular în Sonata a III-a pentru pian și vioară, op. 25, „în caracter popular românesc" de George Enescu*, în Gheorghe Duțică, *Perpetuum Enescu, Paradigms of polymodular time/Paradigme ale timpului polimodular*, București, Editura Muzicală, 2016, pp. 180-211.



În schimb, ambii compozitori excelează în muzica de cameră, dând înalta măiestrie a concepţiei lor componistice prin lucrări dedicate cuplului: vioară – pian, violoncel – pian. În cazul lui Enescu, ansamblul ce conţine acest instrument se lărgeşte treptat, oferind *ópus*-uri precum: *Trio cu pian, Cvartet cu pian* şi *Cvintet cu pian*. În replică, la capitolul excepţii, Béla Bartók compune o *Sonată pentru violă solo*.

De asemenea, cei doi compozitori s-au remarcat ca interpreţi de excepţie, Béla Bartók susţinând numeroase concerte de pian, iar George Enescu înscriindu-se în palmaresul muzicii universale ca unul dintre cei mai mari violonişti ai secolului XX.

Este cunoscută însă şi măiestria sa pianistică, rămânând printre altele celebra afirmaţie a lui Arthur Rubinstein, care îl considera pe George Enescu „un pianist mult mai bun decât dânsul". Virtuozitatea şi măiestria interpretativă a lui George Enescu s-au manifestat îndeosebi în *ópus*-urile camerale şi mai puţin în genul concertant propriu-zis. Cu toate acestea, compozitorul ne-a dăruit atât *Variaţiunile concertante pentru violoncel şi orchestră*, cât şi un *ópus postum* restituit de Cornel Ţăranu: *Caprice roumaine pour violon et orchestre*. Prin comparaţie, Béla Bartók a dedicat trei *concerte* acestui instrument.

Din perspectiva organizării sonore, Béla Bartók s-a impus ca unul dintre cei mai importanţi inovatori ai gândirii modale din prima jumătate a secolului XX, cultivând un **modalism neocromatic** bazat pe structuri intonaţionale foarte diverse, atât din punct de vedere calitativ, cât şi cantitativ, pornind de la microstructurile oligocordice (prepentatonice şi pentatonice), trecând prin stadiul pentatonic (atât de particular pentru melodica populară maghiară), până la structuri pentatonice, hexacordice şi heptacordice, ajungând la stadiul complex metaoctaviant, prin dezvoltarea modurilor simetrice.

Ceea ce particularizează gândirea modală armonică a lui Béla Bartók rezidă într-un fenomen pe care însuşi compozitorul îl teoretizează succint în primele decenii ale secolului XX şi îl identifică sub denumirea de **cromatică polimodală**. În esenţă este vorba despre „**variabilitatea structurilor modale arhaice** caracterizate printr-un special statut al treptelor mobile. Dubla ipostază a diferitelor trepte modale conturează **microzone intonaţionale** determinate prin cadenţe proprii, fenomen cunoscut sub denumirea de moduri cu aceeaşi finală sau omonime [...] **variabilitatea** organică a materialului modal, reflectată în oscilaţia treptelor, diversitatea polarizărilor cadenţiale, pluralitatea zonelor modale convergente – toate acestea aflate în relaţie directă cu fenomenele de atracţie sau

gravitație, de simetrie și translație, ce susțin dinamica intervalelor generatoare – aduc în prim plan problematica modernă a **cromaticii polimodale**, într-o versiune proprie lui George Enescu, diferită, dar la fel de plauzibilă ca și aceea vehiculată de contemporanul său, Béla Bartók"[8].

Prestigios etnomuzicolog, Béla Bartók va fi foarte sensibil la fenomenele structurale întâlnite în modalismul arhaic, pe care le va dezvolta în întreaga sa carieră componistică[9]. Astfel, compozitorul ajunge la sisteme modale cu densitate mare, apropiate **totalului cromatic**, sau chiar atingând această limită printr-o originală fuziune microstructurală.

În majoritatea lucrărilor bartókiene întâlnim ingenioase combinații **microstructural modale** dezvoltate pe principii de simetrie, transpoziții și complementaritate.

Una din cele mai importante cuceriri ale sale este **generalizarea unor legi ale simetriei**, atât în plan melodic, cât și armonic sau arhitectural. Sunt bine cunoscute modurile sale bazate pe raporturile de simetrie din șirul lui Fibonacci având la bază legea secțiunii de aur, moduri simetrice în raport de 1/2, 1/3, 1/5.

Legile simetriei acționează și în ceea ce muzicologii au convenit a numi **sistem tonal axial**. Îndeosebi muzicologul maghiar Ernő Lendvai[10] a teoretizat principiile de simetrie și ordine geometrică, ce stau la baza gândirii modale bartókiene. Din această perspectivă a fost teoretizat acordul *alfa* cu segmentele sale componente: *beta*, *gama*, *delta*, *epsilon* și sistemul axelor tonale, ce promovează un nou concept în legătură cu vechile funcții triadice: subdominată – tonică – dominantă.

Ca o concluzie este important de subliniat că Béla Bartók ajunge pe căi personale total diferite de cele ale serialismului-dodecafonic la entitatea cromatică **modulo 12**. Bazele modale ale cromaticii integrale bartókiene rezidă tocmai în acel fenomen de cromatică polimodală de care am amintit, respectiv fuziunea diferitelor caracteristici modale în cadrul uneia și aceleiași unități. În acest sens, muzicologul Gheorghe Firca – reeditând un *tabel sinoptic al modurilor cu aceeași finală*[11], prezentat de Bárdos Lajos[12] în *Armonia modală* – aduce o imagine convingătoare prin

---

[8] Gheorghe Duțică, *Perpetuum Enescu*, *Paradigms of polymodular time/Paradigme ale timpului polimodular*, *op. cit.*, p. 157.

[9] „Modernitatea evidentă și caracterul inovator acuzat ale creației folclorizante bartokiene sunt poate în primul rând reflexul naturii artistice – croite, s-ar spune, pe măsura epocii – a compozitorului: natură fundamental prospectivă, investigatoare, deschisă experimentului, un aliaj de spirit metodic și îndrăzneală, de rigoare și gust al imprevizibilului, care fac ca majoritatea pieselor scrise pe baza datelor folclorice să aibă caracterul unor explorări, al unor veritabile compoziții studiu, vizând adâncirea – în funcție de proprietățile noii materii muzicale – a unei problematici restrânse sau chiar a unor aspecte singulare de limbaj. Terenul prin excelență propice acestui tip de demers componistic va fi cel al *miniaturii.*[...] Domeniul miniaturii bartokiene – pianistice în principal dar și pentru voce și pian, corală, orchestrală etc. – este hărăzit de timpuriu reprezentării unor lumi «microcosmice» de structuri fie decupate din folclorul real, fie simulate după acestea, slujind și unele și altele plăsmuirii «ideii muzicale» de bază – întotdeauna pregnant individualizată și individualizantă – a compoziției." *Cf.* Clemansa Liliana Firca, *op. cit.*, p. 57.

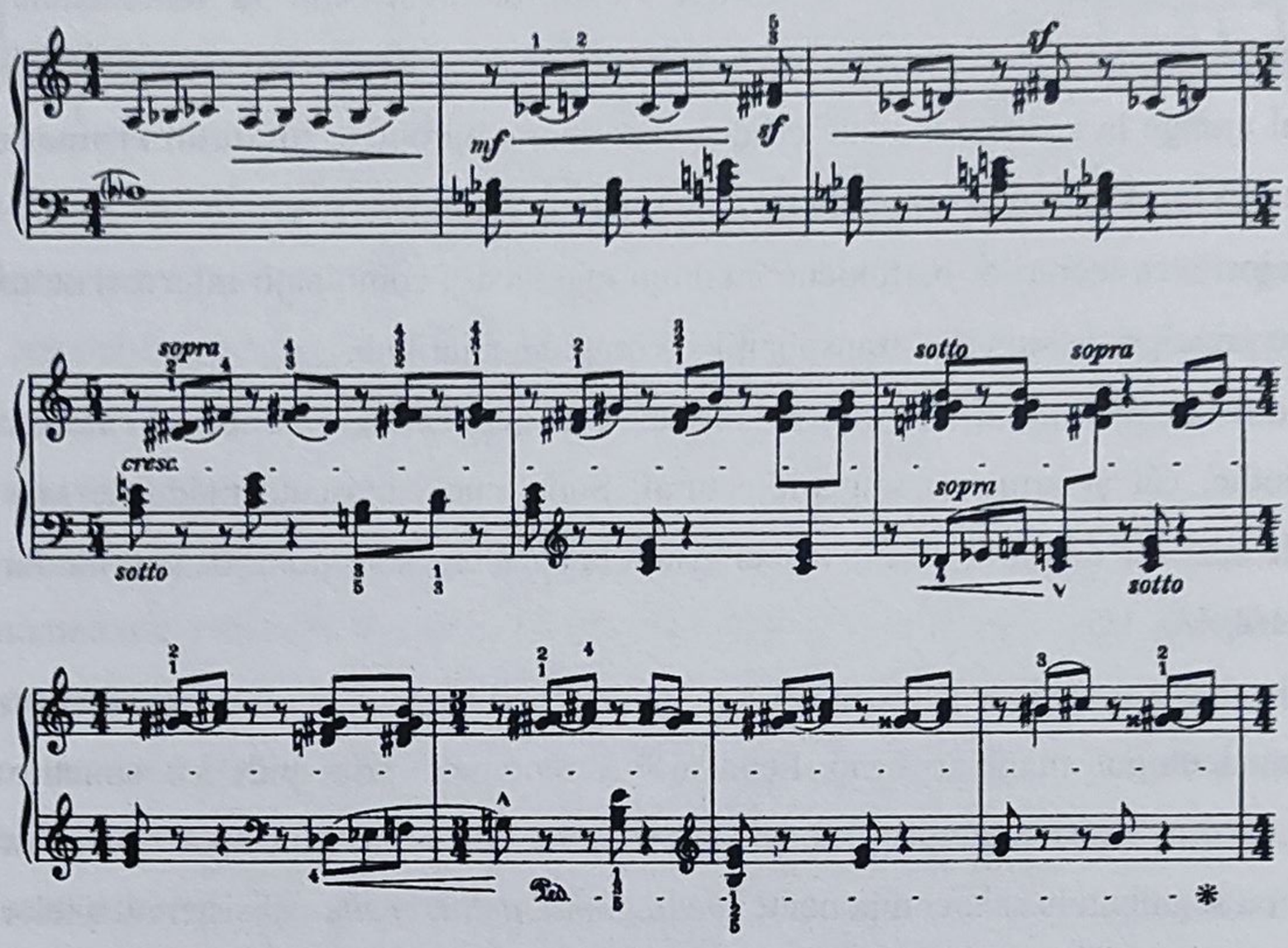
[10] Lendvai Ernő, *Bartók dramaturgiája*, Budapesta, Editura Akkord, 1993, *Apud* Gheorghe Duțică, *Universul gândirii polimodale*, *op. cit.*, p. 87.

[11] *Cf.* Gheorghe Firca, *Structuri și funcții în armonia modală*, București, Editura Muzicală, 1988.

[12] Bárdos Lajos – compozitor și muzicolog (1899-1986) preocupat de teoretizarea limbajului muzical specific și autorul lucrării *Modális harmóniák*, Budapesta, Zeneműkiadó Vállalat, 1961.

expunerea tuturor celor şapte moduri diatonice pe finala *do* (ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian, locrian), rezultând **cromatica polimodală**[13].

Ex. 3 Béla Bartók, *Mikrokosmos*, vol. V, *Syncopation*, nr. 133 (m. 8-17)



George Enescu nu a desfăşurat o activitate propriu-zisă de folclorist, deşi a cunoscut foarte bine spiritul muzicii populare autentice şi marele său merit a fost acela de a promova un concept de creaţie bazat pe compoziţia *în caracter popular românesc*, notă de exprimare personală, originală, fără *aservire la citat*. S-au făcut conexiuni superficiale sub aspectul filiaţiei directe a modalismului enescian în raport cu muzica tradiţională românească. În realitate, George Enescu dezvoltă în cel mai autentic sens al cuvântului fenomenul de sinteză **tono-modală**, care include subtil şi rafinat, o multitudine de surse.

„În spiritul unei continue adecvări a mijloacelor de expresie, George Enescu și-a definit, însă, propria viziune cu privire la conceptul armonic. Deși se considera un polifonist înnăscut (vezi convorbirile cu Bernard Gavoty), el s-a dovedit a fi posesorul unei gândiri originale, care articulează într-o sinteză autentică datele esențiale proprii celor două sisteme armonice."[14]

După cum afirmă cei mai prestigioşi enescologi – Pascal Bentoiu, Gheorghe Duţică, Ştefan Niculescu, Adrian Raţiu – gândirea modală enesciană are un subtil şi profund substrat gravitaţional **tonal**, concepţia sa macrostructurală se sprijină pe instaurarea pilonilor tonali de referinţă.

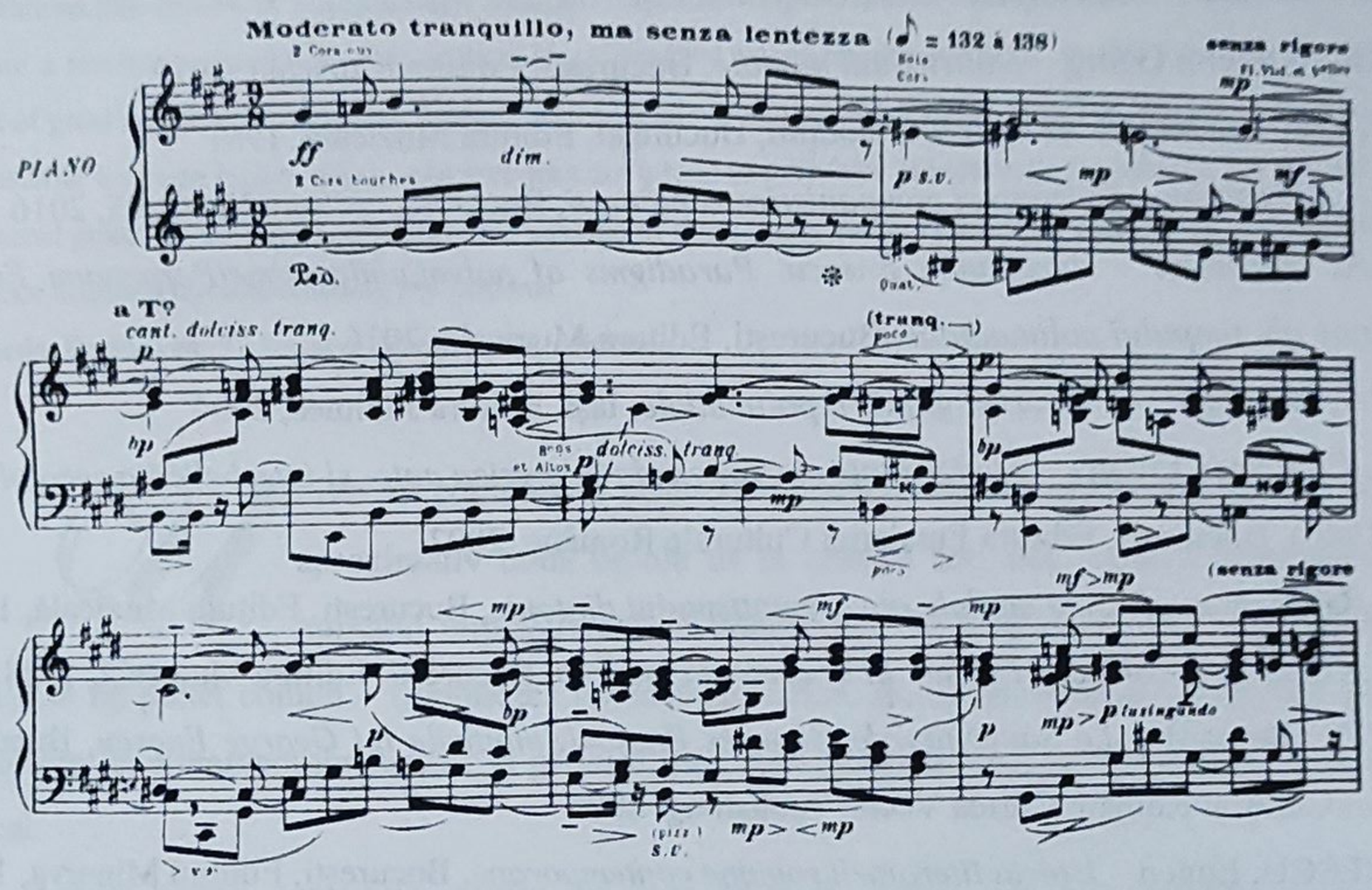
---

[13] Armonia bartókiană este acel „univers care, [...] pornind de la echivocurile şi deci de la polifuncţiunea modală, dă posibilitatea forjării unor structuri aparte, complexe, implicit complementare între ceea ce este dat concret şi ceea ce latenţele armonice subînţelese oferă pe o scară mereu crescândă a valorilor". *Cf.* Gheorghe Firca, *op. cit.*, p. 127.
[14] Gheorghe Duţică, *Perpetuum Enescu, Paradigms of polymodular time/Paradigme ale timpului polimodular*, *op. cit.*, p. 213.

Chiar dacă George Enescu dezvoltă fenomenul atât de caracteristic legat de oscilaţia modală (variabilitatea secundei şi terţei, ambiguitatea major-minor, indecizia funcţională, polistructurarea verticalelor armonice pe baza unor stratificări complexe), concepţia sa macrostructurală se sprijină pe instaurarea pilonilor tonali de referinţă.

Spre deosebire de Béla Bartók, ceea ce individualizează tipologia stratificărilor armonice enesciene se leagă de promovarea unui stil polifonic foarte personal, cu finalitate într-un tip de sintaxă sonoră inedită pentru muzica secolului XX: **heterofonia**.

Ex. 4 George Enescu, *Oedipe*, Actul IV, *Epilogue* (m. 312-320)



Astfel, complexele structuri verticale[15] enesciene în care se îmbină straturi de origine nongravitaţională sunt rezultatul unor **unificări** şi **simultaneizări** a diferitelor linii sau voci polifonice. Ca şi în cazul lui Béla Bartók vom întâlni anumite **stileme modale**, microstructuri cu caracter arhetipal, precum: pecetea intonaţională identificată de amintiţii enescologi sub denumirea de motivul sau **celula x**. În esenţă este vorba de o conjucţie a terţelor mici prin semiton diatonic sau cromatic în cadrul cvintei perfecte, structură dual ă ambiguă, oscilatorie, asimilată mai mult sau mai puţin speculativ melogramei **G. Enescu** (*sol-mi-mib-do*)[16].

---

[15] „În Oedip, dominanta gândirii armonice a lui George Enescu se situează în punctul de echilibru sonor dat de fuziunea celor două sisteme armonice: gravitaţional şi nongravitaţional (geometric).[...] Testând capacitatea formativă a simetriei în regim de fuziune cu structuri ale sistemului gravitaţional, George Enescu dezvoltă un concept armonic de sinteză. Dar, asemeni lui Bartók sau Stravinski, el nu supraevaluează geometricul şi nu-l priveşte ca pe o realitate în sine. Prin urmare, structurile de straturi acordice elaborate în acest sistem (prezente şi în alte creaţii decât opera *Oedip*) nu reclamă, în mod aprioric, un principiu determinant-numeric." Gheorghe Duţică, *Perpetuum Enescu, Paradigms of polymodular time..., op. cit.*, p. 251, 269.

[16] „Calitatea de «melogramă enesciană» pe care cercetătorii par tot mai înclinaţi, în ultimul timp, să o atribuie [...] unei realităţi structurale şi conceptuale «date», sub incidenţa căreia şi-au înscris contribuţiile toţi compozitorii români moderni". Clemansa Liliana Firca, *op. cit.*, p. 192.

Spiritul veacului[17] – sincronism ce reflectă dezideratul lui Titu Maiorescu de *a fi naționali cu fața orientată spre Europa* și de a tinde, prin ceea ce e specific, spre universalitate – se materializează prin limbajul muzical universal ce atinge apogeul modernității în creația compozitorilor Béla Bartók și George Enescu – exponenți ai culturilor naționale și, totodată, adevărate modele în cultura universală.

BIBLIOGRAFIE

BENTOIU, Pascal – *Capodopere enesciene*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975

BERGER, Wilhelm Georg – *Dimensiuni modale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979

BUCIU, Dan – *Elemente de scriitură modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981

DUȚICĂ, Gheorghe – *Orizonturi componistice românești*, București, Editura Muzicală, 2016

DUȚICĂ, Gheorghe – *Perpetuum Enescu. Paradigms of polymodular time/Perpetuum Enescu. Paradigme ale timpului polimodular*, București, Editura Muzicală, 2016

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004

FIRCA, Clemansa Liliana – *Modernitate și avangarda în muzica ante- și interbelică a secolului XX* (1900-1940), București, Editura Fundației Culturale Române, 2002

FIRCA, Gheorghe – *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966

FIRCA, Gheorghe – *Structuri şi funcţii în armonia modală*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

GAVOTY, Bernard – *Le Souvenirs de Georges Enescu/Amintirile lui George Enescu*, București, Institutul Cultural Român, Curtea Veche Publishing, 2005

LOVINESCU, Eugen – *Istoria literaturii române contemporane*, București, Editura Minerva, 1981

VOICULESCU, Dan – *Problémes d'écriture polyphonique dans le cycle Mikrokosmos de Béla Bartók*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Théâtre, Musique, Cinéma*, tome XXXIV, București, 1997

WEBOGRAFIE

https://www.britannica.com/biography/Bela-Bartok (accesat la 12.12.2016)

http://www.thefamouspeople.com/profiles/bela-bartok-322.php(accesat la 18.12.2016)

http://festivalenescu.ro/en/(accesat la 21.12.2016)

http://www.enescusociety.org/(accesat la 18.12.2016)

https://www.theguardian.com/music/2002/oct/25/classicalmusicandopera.artsfeatures(accesat la 21.12.2016)

[17] Idee exploatată în teoretizarea modernismului fiind menționată de sociologul Gabriel Tarde. *Cf.* Eugen Lovinescu, *op. cit.*, pp. 53-89.

CONSIDERENTE DESPRE PEDALĂ
ÎN MUZICA PENTRU PIAN A LUI LUDWIG VAN BEETHOVEN

Profesor dr. **Constantin Sandu**

Şcoala Superioară de Muzică şi Artele Spectacolului, Porto, Portugalia

Abstract: The complex universe of the Piano Sonatas by Beethoven, two centuries after their creation, still permits new interpretations that enrich the already impressive number of existing versions by great pianists; in addition, these works constitute a teaching material of great technical and musical value for the students. In this context, the pedal is an element of great importance and, at the same time, a polemic theme of which many opinions have been expressed and a lot of material has been written about. The text does not intend to introduce novelties on the subject, but merely presents my personal point of view, acquired during the passage of time, firstly working alone or with my tutors and later by the experience acquired through teaching my students.

Keywords: Beethoven, *32 Sonatas*, piano, pedal, editions.

Universul complex al celor *32 de sonate* beethoveniene permite şi astăzi, la aproximativ două secole de la crearea lor, noi execuţii care îmbogăţesc numărul impresionant de interpretări ale marilor pianişti, atât de diferite, având însă un punct comun – frumuseţea realizării artistice. Acest fenomen se datorează, pe lângă diversitatea temperamentului artistic şi gândirii muzicale interpretative, valorii intrinsece a textului muzical.

Aceste lucrări constituie, pentru cei care studiază pianul, un material didactic de mare valoare, ce permite învăţarea şi aprofundarea tuturor elementelor interpretative, atât tehnice cât şi muzicale. Edwin Fischer afirmă următoarele: „în studiul sonatelor pentru pian de Beethoven se întâlnesc dificultăţi şi probleme a căror soluţionare constituie nu numai o parte din educaţia pianistică a unui muzician, ci întreaga lui educaţie artistică”[1].

În acest cadru, pedala reprezintă un element de mare importanță, dar în același timp polemic, despre care s-a scris mult material și s-au exprimat multe păreri. Rândurile de față nu au ca obiectiv introducerea unor noutăţi, ci prezentarea punctului meu de vedere, la care am ajuns în decursul timpului, lucrând singur sau cu profesorii mei şi mai târziu predând elevilor aceste lucrări.

Pianista Tania Achot[2] mi-a relatat într-o zi că, întrebându-l pe prietenul său Vladimir Ashkenazi ce pedală utilizează într-un anumit pasaj, el i-a răspuns că nu ştie. La o apreciere

[1] Edwin Fischer, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966, p. 9.
[2] Pianistă de origine rusă, eleva lui Jaques Fevrier, Nadia Boulanger şi Lev Oborin. Laureată a Concursurilor de la Geneva, München şi *Marguerite Long* de la Paris. A obţinut Premiul 3 la Concursul *Chopin* de la Varşovia în anul în

superficială, poate să pară anecdotic. Dacă ne gândim însă că, după primii ani de studiu, când se învaţă o pedală *academică*, adică simplă şi corectă, acest mecanism al pianului *ne intră în sânge* şi începem să-l utilizăm aşa cum respirăm sau vorbim, atunci această afirmaţie pare mult mai profundă. Nu mă miră să aud această afirmaţie a unui mare pianist, deoarece el pune cu precizie pedala necesară, nu utilizând piciorul în conformitate cu nişte indicaţii prestabilite şi, eventual, notate în partitură, ci în funcţie de ce aude în acel moment, în relaţie cu ideea proprie de interpretare a respectivului pasaj. Cum afirma Walter Gieseking, „pedala nu se pune de către picior, ci de către ureche. Numai în primii ani de studiu este necesar să se reflecteze sau să se noteze unde şi când se pune şi se ridică pedala. Mai târziu, pianistul va ajunge, şi în folosirea pedalei, la un automatism controlat, în care percepţiile urechii se transpun nemijlocit în mişcări ale picioarelor, astfel încât justa folosire a pedalei se produce ca o reacţie imediată la ceea ce se aude, adică este pur şi simplu un rezultat al autocontrolului exercitat de cel ce execută, exercitat de urechea lui antrenată”[3].

În analiza de faţă, trebuie ţinut cont de faptul că cele *32 de Sonate* au fost scrise în decurs de aproape 30 de ani (1794/95-1821/22), într-o perioadă în care instrumentul a evoluat semnificativ.

Evoluţia mijloacelor de exprimare prin care se manifesta geniul beethovenian, care se simte pe parcursul sonatelor, include cu siguranţă şi dezvoltarea utilizării pedalei, de la un stil clasic, riguros şi reţinut, la o bogăţie şi diversitate tipice romantismului.

Cum primele sonate se cântau pe orice instrument cu claviatură disponibil, Beethoven nu a indicat pedala. Acest fapt nu înseamnă ca ele trebuie executate fără pedală. Din relatări ale epocii, ştim că Beethoven utiliza permanent pedala, cu înaltă măiestrie. Gieseking afirmă: „întreaga muzică pentru pian, scrisă de la Beethoven încoace, suportă şi impune folosirea pedalei”[4]. Cred că trebuie să avem mare grijă în utilizarea pedalei în primele sonate: aproape ca în lucrările lui Haydn şi Mozart, scurtă – pentru a nu amesteca diferite note vecine, chiar dacă fac parte din aceeaşi armonie – şi cu scopul de a îmbogăţi rezonanţa anumitor acorduri sau note importante.

Prima indicaţie de pedală o întâlnim la *Sonata op. 26*. În primul rând, cred că aceasta subliniază o necesitate evidentă de a se executa piesa doar la pian, lăsând la o parte celelalte instrumente cu claviatură existente în epocă. În al doilea rând, nu înseamnă că pedala se utilizează doar când este menţionată în partitură. Dimpotrivă, sonorităţile din ce în ce mai complexe, orchestrale, cer un curaj din ce în ce mai mare în utilizarea pedalei. În al treilea rând, poate cel mai important, pedala scrisă de Beethoven trebuie respectată, chiar dacă poate să pară că nu se încadrează în stilul denumit clasic.

---

care Premiul 1 a fost decernat lui Maurizio Pollini. Concerte în festivaluri importante, colaborări cu mari dirijori, înregistrări pentru *Deutsche Gramofon*. În prezent este profesoară de pian la Şcoala Superioară de Muzică din Lisabona.

[3] Walter Gieseking, *Aşa am devenit pianist*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967, p. 96.

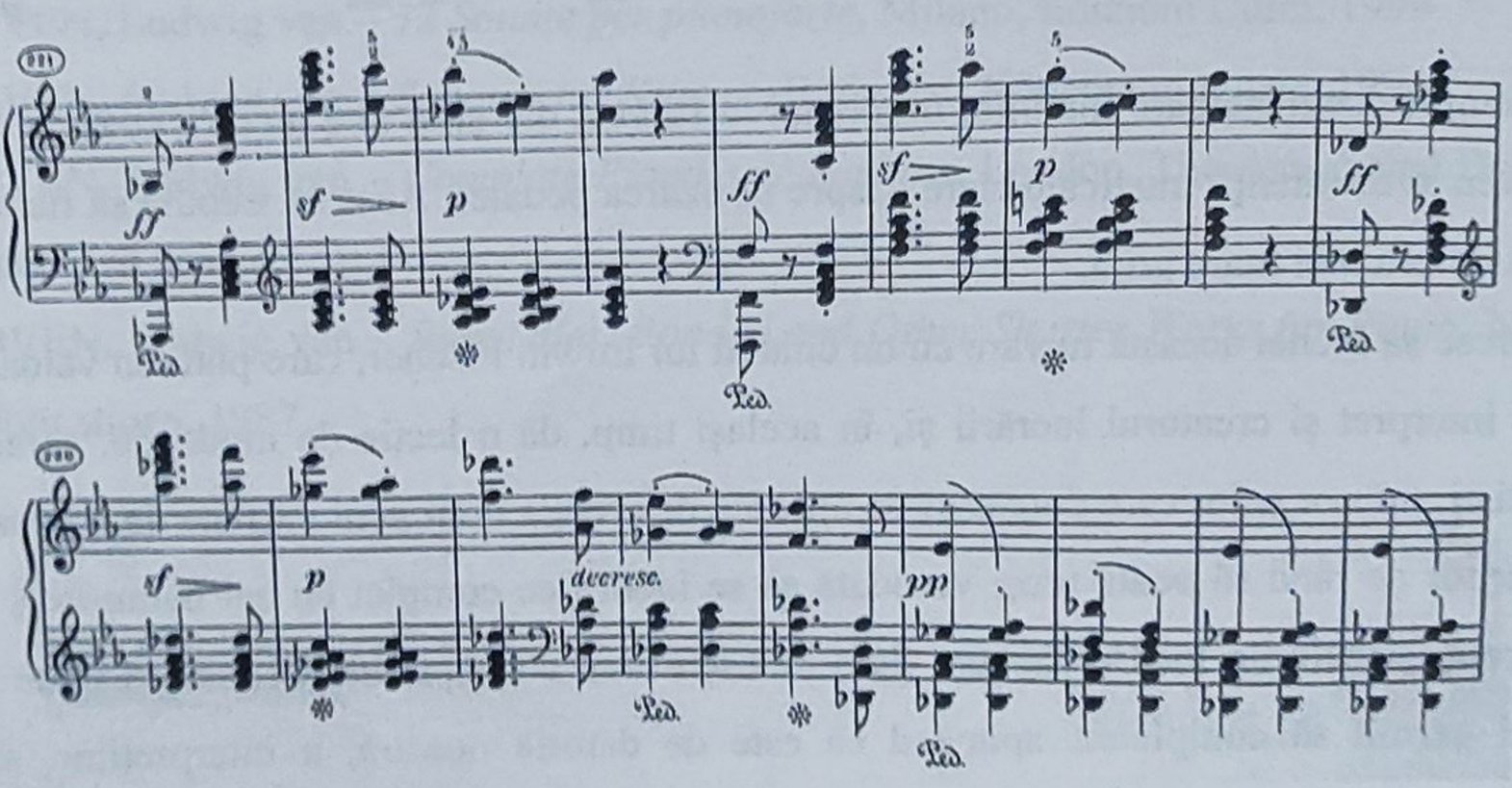
[4] *Ibidem*, p. 100.

Pedala originală beethoveniană provoacă şi astăzi polemică, ajungându-se la exagerarea de a fi *corectată* în anumite ediţii. Argumentul de bază este că în perioada în care a fost notată, nu avea acelaşi efect puternic ca în epocile următoare. Este adevărat că nici pianul nu avea aceeaşi forţă sonoră şi expresivă, comparat cu un pian actual. Însă, nimănui nu-i trece prin minte să cânte lucrările lui Beethoven fără a utiliza toate capacităţile pianului modern, deşi suntem siguri că rezultatul sonor este cu totul altul decât cel original. Iar pedala a avut de la început acelaşi scop: prelungirea sunetelor până la momentul ridicării ei. În concluzie, nu putem să *actualizăm* anumite elemente interpretative şi să rămânem conservatori în altele.

Cu două secole în urmă, pedala reprezenta o *jucărie* nouă şi primul care a avut ideea genială de a combina armonii şi de a crea disonanţe, descoperind frumuseţea lor, a fost Beethoven. Combinarea tonicii cu dominanta în aceeaşi pedală, întâlnită în partea a treia din *Sonata op. 53* (1803-04) a reapărut după un sfert de secol mai târziu, la Schumann, în piesa finală din ciclul *Papillons* (1929-31).

Un exemplu paradigmatic este finalul *Sonatei Waldstein*, unde apar cele mai multe indicaţii polemice de pedală, însă rezolvarea lor nu rezidă în utilizarea piciorului, ci a mâinilor. Interpretarea acompaniamentului de la mâna dreaptă într-un *pp* legato rezolvă problema sonoră, reuşind astfel ca pedala să-şi îndeplinească misiunea – susţinerea notei din bas până la sfârşitul frazei. Din punct de vedere tehnic, acest efect se realizează cu degete foarte *moi* şi poziţia întregii mâini câţiva milimetri mai sus ca de obicei în relaţie cu claviatura, contactul cu clapele fiind greu de descris în cuvinte. Eu încerc să-l explic elevilor printr-o imagine plastică – ca şi cum *claviatura ar fi unsă cu miere*. Fischer recomandă o uşoară vibraţie a pedalei, pe lângă un *pp* extrem de fin la mâna dreaptă, subliniind marea importanţă a susţinerii basilor.

Ex. 1 Ludwig van Beethoven, *Sonata* în *Do* major, *Waldstein*, op. 53 (m. 221-238)

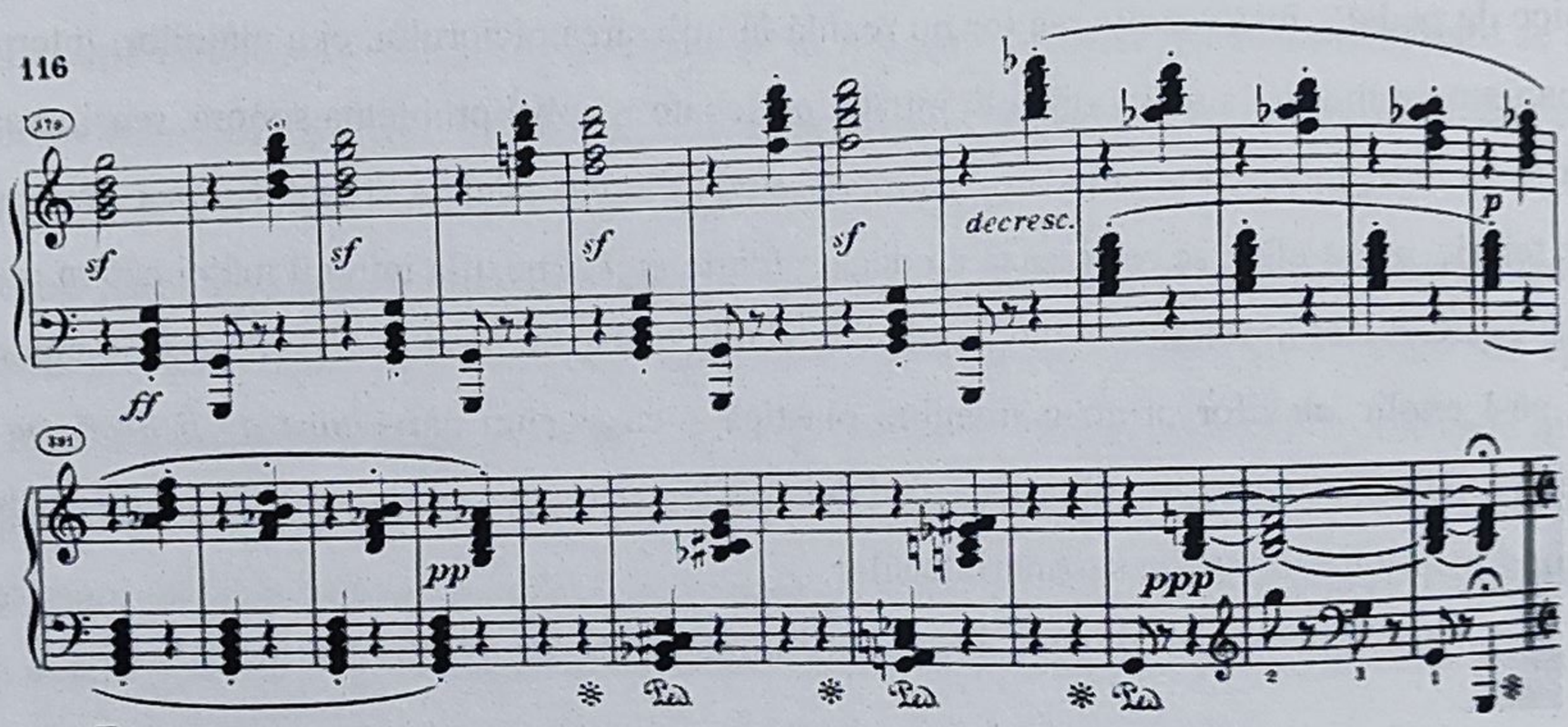


În orice caz, prefer execuţia pasajului cu pedala apăsată la maxim şi în felul descris, deoarece vibrația pedalei depinde mult de reglarea fină a mecanismului, ceea ce nu întâlnim mereu la pianele pe care cântăm.

Este interesant de văzut că în măsurile 221-232 (Edition Henle), când Tema 1 apare în acorduri *ff*, Beethoven renunţă la mixarea tonicii cu dominanta, revenind la acest efect în măsurile 235-238, în *pp* (ex. 1). Înseamnă că exista o idee clară a rolului pedalei în rezultatul sonor global, care funcţiona în acest fel doar în dinamică *slabă*, nicidecum în nuanţe puternice.

De asemenea, este de subliniat grija prin care Beethoven nota pedala. În măsurile 395, 397 şi 399 (Ed. Henle), care conţin doar pauze (ex. 2), în locul unei pauze de doime în fiecare portativ, aşa cum ar fi normal, compozitorul a pus două pauze de pătrime şi semn de ridicarea pedalei sub a doua pauză. Aceasta înseamnă că pedala trebuie ridicată la începutul timpului doi, nu la sfârşitul măsurii. Ce poate fi mai ilustrativ în ce privește precizia notației muzicale?

Ex. 2 Ludwig van Beethoven, *Sonata* în *Do* major, *Waldstein*, op. 53 (m. 379-402)



Exemple asemănătoare întâlnim nu numai în *sonate*, dar și în alte lucrări, ceea ce dovedeşte că Beethoven avea intenţii muzicale clare despre utilizarea pedalei. Aceasta trebuie să fie respectată şi realizată cu cea mai mare grijă.

Doresc să închei această lucrare cu un citat al lui Edwin Fischer, care pune în valoare relaţia justă între interpret şi creatorul lucrării şi, în acelaşi timp, dă o lecţie de modestie, caracteristică marilor artişti, tuturor celor care doresc să se apropie de creaţia unui geniu: „Este de necrezut ca un pianist muritor de rând să poată reuşi vreodată să se identifice complet cu cel nemuritor, adică să atingă măreţia şi culmile lui Beethoven. Este de asemenea cu neputinţă să resimţi toate emoţiile sale”[5]. Îmi permit să completez, spunând că este de datoria noastră, a interpreţilor, să facem

[5] Edwin Fischer, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, *op. cit.*, p. 14.

maximum de efort în sensul apropierii de această măreţie şi de aceste culmi. Doar în acest fel putem realiza un profund omagiu creatorului şi, în ceea ce ne priveşte, reuşim mult doritul progres către acea perfecţiune imposibil de atins, care reprezintă însă farul călăuzitor al tuturor celor care doresc să-şi purifice sufletul prin muzică.

BIBLIOGRAFIE

FISCHER, Edwin – *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966

GIESEKING, Walter – *Aşa am devenit pianist*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967

HOROWITZ, Joseph – *Conversation with Arrau*, New York, Limelight Editions, 1982

KIRBY, Frank E. – *Music for piano*: a *short history*, Portland, Amadeus Press, 1995

TRANCHEFORT, François-René – *La musique de piano et de clavecin*, Paris, Fayard, 1987

*** *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, Direction Arnold Denis Robert Laffond, Paris, Université d'Oxford, Éditions Robert Laffont, 1988

PARTITURI

BEETHOVEN, Ludwig van – *Klaviersonaten*, München, G. Henle Verlag, 1980

BEETHOVEN, Ludwig van – *Klaviersonaten*, Leipzig, Edition Peters

BEETHOVEN, Ludwig van – 32 *Sonate per pianoforte*, Milano, Edizioni Curci, 1999

BEETHOVEN, Ludwig van – *Sonaten fur Klavier*, Budapest, Kőnemann music, 1994

BEETHOVEN, Ludwig van – *Complete Pianoforte Sonatas*, London, The Associated Board of the Royal Schools of Music

BEETHOVEN, Ludwig van – *Bagatelles, Rondos and Other Shorter Works for Piano*, New York, Dover Publications, 1987

THE CREATIVE PERSONALITY OF THE CONDUCTOR IN THE CONTEXT OF CONTEST – FESTIVAL ACTIVITY

Professor **Serghei Savenko**

National Academy of Music *A. V. Nejdanova* Odessa, Ucraina

Abstract: The article is dedicated to the role of the conductor in the choir preparation for the contest-festival activities. The purpose of this article lies in revealing the specifics, especially in the conductor's activities. Among the main objectives we propose to identify the function value, the impact of personality of the choir conductor in the preparatory period and during the contest-festival performances.

Keywords: festival, competition, choral singing, choirmaster, conductor and creativity.

Rezumat: Articolul este dedicat rolului dirijorului în pregătirea formației corale pentru participarea la concursuri și festivaluri. Scopul acestui articol constă în revelarea specificului activităților tipic dirijorale. Printre principalele obiective ne propunem să identificăm rolul dirijorului, impactul personalității acestuia în perioada de pregătire a formației, precum și în spectacole.

Cuvinte cheie: festival, competiție, cântare corală, dirijor de cor, creativitate.

Every conductor of singing bands organizes and plans the creative activity of the choir. He forms the plan of work, repertoir as well as searches the most effective ways to accomplish this purpose. The most important is the choice of goal or in other words the formation of effectiveness in rehearsals, which has to be appealing both for the conductor and for each member of the choir. In other words, all the functions which a director/conductor of a choir performs differ significantly from the professional qualities of the other performers and in such a way they form the definite *set of qualities*, abilities, characteristics of the members of the given profession.

To this respect, the main purpose of the given article is to specify the particular qualities of the creative personality of the conductor involved in contest-festival activity. To achieve the set target some tasks have to be solved, namely: to identify the meaning, functions, stages of preparation, peculiarities of influence of the choir director on to the choir during performances in contest-festivals.

It has to be noted that the goal can be directed towards the demonstration of the results of creative activities and also towards finding the solution to current questions as well as long lasting ones. Makarenko A. S. considered that every choir director must distinguish the system of long

lasting lines (close, middle and far), which must be emotionally colored and meaningful for every chorist. For this purpose, the close goal must be directed towards the finding the solution to current issues. For example, it can be the unification of the team and motivation of chorists to participate in regular rehearsals for beginning teams of chorists. According to the set goal, the tasks are accentuated and the methods of their realization are selected (mutual outing to the theater, celebration of somebody's birthday etc.).

The middle goal or perspective is the process of developing of goals and tasks, which are shifted in time. Thus, due to the solution of a chorist team of another level (group-association) to participate in contest-festival, the plan of team work for half-year period is developed. This plan highlights:

- The tasks to the director;
- The tasks to the choir association;
- The tasks to each chorist.

The informative support of the choir team to the important event (constant provision of the results etc.) is performed separately. The realization of the plan is performed by the activists of the choir and is supervised by the conductor or accompanist (if present).

The far goal and the system of tasks are developed for some years ahead after the evaluation of the choir results. The perspective goal and tasks which refer to it require significant efforts from the director/conductor and the choir and show results in cases of elaborated and planned organization of choral sessions, the usage of modern scientific and educative methods and active-creative work of the entire choral team.

Give the examples of perspective plan of choral team development:

1. The tasks to the team for the given term (3-5 years).
2. The perspective of development of singers' accreditation, as well as organization of additional teams-accompanies.
3. The perspectives of changes in new approaches and concepts of choral education, the use of innovative technologies and means of studies.
4. The demand of choral team in new creative personnel, connection between composers and harmonists.
5. The new perspective forms of creative and pedagogical activity of the team (the organization of festivals and contests, skill improvement in pedagogical staff).
6. The development of material and technical resources of a choir and its scientific and methodologic base (new premises, preparation of constant concert hall, reception of new technical means).

7. The perspective marketing plan (concert activity of choral team, audio recording, preparation to the video recording of the main concerts).

The latter is extremely important for a choral team as well as for the history in general, because the recording of musical pieces on CD is the actual recording of the performer's interpretation. As Dorogoy S. said "All my imagination as a director of Kapella I used for the stage, but instead I had to record for the radio and gramophone"[1]. This, any prestigious festival-contest requires sending CD or a recording for passing elimination round, that's why the presence of such recordings is compulsory for modern choral team.

You can confirm that the profession of a conductor requires a mixture of numerous qualities: organizer, manager, teacher, choirmaster and what is more important, artist-performer. Also the director of a choir performs a function of producer and director not only of a musical piece, but also for each separate concert work as well as the whole concert in general. In such a way, nowadays the conductor must not only get composers' ideas across to the chorists and the audience, but also elicit it from the visual point of view: to make it theatrical, often decorate it from ballet making and sound sides etc. That is the exact reason why not every musician – performer is capable for conducting, as it requires specific psycho-physiological (physical strength, muscle activity and plastic expression of actions) and characterological (strong, cool-headed and agile type of temperament, independence, purposiveness, persistence and endurance) qualities.

Professionals in musical education (Musin V., Kasachkov S.) and musical psychology (Bochkarev L., Bukreev I., Kofman R., Rajnikov V.) emphasize three directions of the professional activity of a conductor: performing, pedagogical and managerial.

Let's have a closer look at the conditions of a conductor's professional ability for the performing activity. Under professional ability the mixture of psychological and psycho-physiological peculiarities of a human, necessary and sufficient for performing effective professional activity, is understood.

The high professional competency provides the effectiveness of the activity under the condition of mastering by him/her special knowledge, competencies and skills. Mastering the conductor's profession, conductor's techniques starts in the one-to-one class of choral conducting with mastering special knowledge and competencies, learning and mastering of beginner's choral repertoire. Final conductor's competencies are formed during his entire career, under conditions of real practice with the choral team during rehearsals process, during concert and contest-festival activity. The performing activity requires the conductor to possess the set of specialized, psychophysical and characterological qualities. Thus, active concert and contest practice requires

[1] S. Lisechkiy, *Choral Conductor Dorogiy Semen*, Vishneve, *Alfa Studia*, 2004, p. 112.

conductor's good physical health, toughness, muscle activity, because the given profession requires plastic, expressive reproduction of the character of musical intonations during the entire performance.

It is well-known fact that the concert activity of the chorists and conductor is carried out under constant stress. That's why the effectiveness of a conductor's professional activity depends also on psychodynamic qualities of his/her temperament and character, namely – the level of neuroticism (mental strength).

Optimum conditions for a conductor's activity are equability of mind and firmness, which are equal to the level of neuroticism in combination with extroversion. Extrovert, in comparison to introvert, is prone to sociability, exposure to the outer world, ability to adapt to social environment. As Petrushin V. notes, these are extroverts with a low level of neuroticism who become skillful organizers, conductors and concert performers. Even a musician with insufficient psychical and mental qualities can master the conductor's profession in case of self-improvement. It is known that there are famous conductors-apathetic people (people with equability of mind, strong, hard-working, but inert), who are also capable to finish their work. There are also those who possess the qualities of melancholics among conductors who work effectively. The most important thing is that the natural shortcomings of conductors who have a noble goal in mind are changing gradually as a result of self-improvement and self-development.

Professional activity of a conductor requires the development of all musical components. Without denying the importance of the ear for music, musical memory and musical imagination, it is necessary to define the important role of the conductor's musical thinking, which enables to comprehend and aware the emotional and esthetic meaning of a choral piece. In course of musical thinking, Rudnitskaya emphasizes, two sides interact: objective and subjective. The logical side provides the functioning of the first, which helps the conductor to operate with musical notes flexibly and fast, analyze, highlight the leading musical idea, to compare the dramatic elements of the image, to synthesize all the elements of the performer's interpretation. It means that the logical side of musical thinking of a conductor requires the effectiveness, originality and mobility of musical and acoustic as well as thinking actions. The other, the visual side of musical thinking is based on melodic and harmonious hearing, visual hearing performances and emotional and esthetic sensibility. The visual thinking in particular provides the formation of skills to demonstrate the emotional impressions expressively in singing mimics and the conductor's movements. Contemporary musical educational science and psychology allow the conductor to use knowledge widely concerning artistic emotions and methods of emotional development in singers-chorists.

For effective concert and performing in contest and festival activities the director of a choir requires: strength (physical and mental), commitment, initiative, confidence, flexibility, preciseness, optimism, equability of mind, capacity to work, punctuality as well.

Personal and professional growth of a conductor is related to his will's power. The famous conductors such as Munsh Sh., Kofman R., Musin V., Chesnokov P. commented on the necessity to have a strong willpower in conductors. Conducting means to make the choral team perform as the conductor wishes. Malko N. A. highlighted the necessity of willpower: "If willpower is important for every other performer-instumentalist, it is of utmost importance for a conductor, as willpower is necessary to him not only in the way he/she organizes his/her personal activity – orchestra or choir. Moreover, this influence must be summoning as every other member of the orchestra or the choir has his/her own willpower, which can assist in conductor's conception or to be insufficient, upsetting the assembly, or express itself in other direction, paralyzing all the performance in general"[2].

Pigrov K., contemplating over the willpower and its effect, notes: "Conductor must understand, feel the musical piece and then pass his/her understanding of the music to the choir, making the whole choir think and feel during the performance of a musical piece as though he feels it by himself/herself".

The conductor's willpower must find expression not only in performance, but also in the ability to achieve consciously the set objective in an active and tolerant way, overcoming all inner and outer obstacles. Volitional capacities express themselves also in the conductor's ability to hamper unsatisfied impulses, intensifying the desired. This means that the most significant capacities of a conductor are stamina (ability to control yourself in the state of anger, despair or irritability), perseverance (the ability to weather over fatigue on the way to achieve the objectives), independence (the ability to find support in your activity on your own knowledge, skills and intuition), performing stability, which finds expression as an ability for self-regulation, self-possession, stability and preparedness for concert and contest-festival performance.

As Smirnova T. writes: "The pedagogical activity of a director is expressed through his pedagogical excellence, ability to nurture and teach the singers of a choir, his/her commitment in mastering modern teaching techniques".

Let's have a look at the effectiveness of conductor's activity as a director of choir. Conductor's recognition appears in the process of his authority formation, which is expressed in the feeling of trust and respect to the director of a choir. Trust of singers and colleagues in its turn consists of their assurance in certain achievements, professional competency and moral qualities of

[2] N. A. Malko, *The Foundation of Conducting Techniques*, L. Musica, 1965, p. 218.

a conductor of the choir. The authority depends also on the style of pedagogical management of the choral team.

Under the term *director's style* it is accepted to understand the system of methods and ways of the conductor's influence on the singers. Depending on the director's temperament, his/her idea of a conductor's role model, creativeness and human values, the styles of directing are divided into tough (authoritarian), mild (liberal) and partner.

The tough style (authoritarian) is characterized by the too centralized power of a choir director, who takes everything even the smallest functions of directing. This style is expressed when singers don't participate in discussion of many problems, which refer to them too and their initiatives are evaluated negatively and turned down. The authoritarian conductor expresses his/her commands in an autocratic and judgmental way. Besides, the authoritarian style can be effective in complicated, stressed and extreme situations.

The mild style (liberal or free) of directing is expressed in those situations when the director of a choir limits his/her activity only with performance of specialized and specific tasks. The process of team nurturing does not happen and the singers get the whole freedom. It is obvious that such permissiveness doesn't bring any good to the choral team, as it is based on the indifference to the choir's problems. This style can partially be used in tightly-welded professional teams, consisting of grown-up singers who have creative potential and specialized education. Still, constant application of a mild style of directing brings total destruction of a choral team.

For the rehearsals with the chamber choir *Ave Musica* we chose the third, the most efficient style (in our opinion) – democratic (partner, which allows to create favorable working environment and conditions for mutual creative activity – Struv G. supports our viewpoint. When using such a style of choir directing, the conductor aims to respec the personalities of singers and attract them to the directing of the choir. For directing a choir in such a way it is important to have a positive attitude towards each singer, understanding the objectives and motives of the behaviour, relevant evaluation of their successes and failures. The relationship between the director and the choir is trustworthy and demanding

We have to agree with Smirnova T.'s viewpoint, emphasizing the evidences of the results of pedagogical surveys, showing that in the real choral practice often all styles are combined and everything depends on the development of the choral team. The directing activity of a conductor requires him to use intermediate styles of pedagogical communication. The most effective in the creative choral team is communication based on mutual interest in common creative activity, the main condition of which is communication based on friendly relationship. Inappropriate communication is communication – intimidation, which is used by the conductors who are not capable of sparking the interest in a common activity. Sometimes unqualified teachers-conductors

use communication – overtureing, which also doesn't promote the authority of the leader of the choral team[3].

An important factor in preparing the choral team for active concert-performing, contest-festival activities is its education, nurturing and learning. These in particular become the foundation and the method of constant creative growth of the choral culture of the conductor and his/her choral team. In modern conditions, when cultural and spiritual values devaluate training and teaching the choir direct singers to fulfilling and balanced life, active life in the society.

The director or a leader of a choir who cares about the training of his/her choral team, thinks not only about his/her perspective future, but also for the progress in modern Ukraine. In such a way, learning and nurturing process in the frames of a team becomes the core of national values.

The main purpose of personal development in a choir is to form creative qualities of a singer and of all the team in general, to create conditions for their personal fulfillment.

In the process of choral education the following things happen – transferring and gaining of experiences of choral culture, its national and worldwide achievements; influencing on the whole choral team as well as a single singer; conscious formation of the viability of formation of the choral activity of singers; special interaction between the director and the team; formation of specific psychological atmosphere within the choral team etc.

The process of the chorists' nurturing comes under the effect of many factors of objective (social and cultural status of their family, traditions, mentality of the country) and subjective nature (mental qualities, integral marks, needs, motives and system of attitude towards the world).

The process of chorists' nurturing must be based on the following principles:

The principle of humanistic education directs the conductor towards the humanist attitude of the personality of each singer in a choir, respect of his/her rights and freedom, freedom from moral and physical violence. The content of humanistic education requires the ability to make demands on singers, to bring them up about the objectives of the training.

The principle of personal approach requires the director of the choir to learn personal peculiarities, temperament, personal traits, viewpoints, tastes and habits of the singers, and also to diagnose the level of their set of personal traits (way of thinking, motives and interests), orientations and value orientations. Personal approach determines conscious understanding and accounting of age peculiarities of singers (training positive traits and discipline in young age; commitment and initiative, independence in adolescent age).

[3] T. A. Smirnova, *Choral Studies (History, Theory, Methodology)*, Study Guide, Chrkiv, *Fedorko*, 2013, p. 212.

The principle of singers' stimulation to self-education requires creating an educational situation for the development of the need for a positive change of the personality, to train to self-observation and self-evaluation of their own behaviour and actions.

The principle of national education directs to the use of unlimited sources of Ukraininan musical and choral culture, singing traditions of Ukraine in pedagogical process. Such mastering of the best samples of Ukrainian art serves to provide the unification of generations.

It would be rational to carry out education in different directions (mental, moral, working, aesthetic, physical, civil and ecological) with the purpose of fulfillment in the development of the creative personality of singers.

Mental education is carried out in the way of the development of musical memory, willpower, logic and visual thinking which become the conditions of an effective learning process.

The important condition of moral education of the singers are gradual buildup of the following things in the process of the performing activity:

– Experiences and knowledge in the area of behaviour in a choral team in rehearsals, concerts, festivals and in trips;

– Development of positive traits (honesty, dignity, delicacy, organization, modesty, tolerance, responsibility and discipline).

Moral training has to result in stabilization of their moral merits, standpoints and viewpoints, positive attitude to the team and its director/leader. The main methods of moral training are the role model of a conductor, advice, positive feedback and evaluation of singer's actions. Moral standpoints, moral exercises, the situation of a choice, support on positive folk traditions.

Working training is the development of positive establishment and formation of a habit of a musician to work hard and assiduously. All outstanding choral and orchestra conductors were famous for their diligence and ability to organize the working training of chorists and members of the orchestra. That's the reason why the director/leader must show goal-orientation and willpower to this respect, applying different educative methods and forms. It has to be resulted in the need and habit of the chorists to work in any way.

Aesthetical education of choral singers with the aim to form their aesthetical attitude (feelings, tastes, judgements, knowledge and idols), aesthetical way of thinking (Ebbs P.) or aesthetical perception are important moment of educational work.

Choral art, singing in a choir is the effective way for aesthetic education and development of the singers of different ages. It refers to the fact that highly artistic choral teams are meant by the director to be the creators of the aesthetic, which becomes the criteria of the quality of their performance. Appearance of the singers and the director of a choir is also important and all the members of the choral team must care about the aesthetic style of concert costumes.

In modern Ukraine the utter importance is laid in civil education of the choral singers, their responsible attitude to themselves, their team, nation and country. The essence of civil education in the team lies in the creation of the conditions in order for the singers to accomplish their common purpose of their creative activity for the unification of a school, university, city and country; the ability of choral singing to shape collective opinion and sense of community, universal values of a nation.

Besides, it is necessary to develop respectful attitude not only to the singers' culture, but also to the culture of other nations.

Ecological education orients and directs the members of the choir towards understanding the values of the voice nature, compliance with the rules for the preservation of the voice.

Thus, it is possible to state that the role of the director is multifunctional and requires him/her to master many qualities. If a conductor wants to be successful in concert, contest-festival activities he/she has to be the organizer, manager, director, teacher, choirmaster, artist-performer, director. The application of various methods of education requires the conductor to be goal-oriented and persistent in balanced combination with being tactful and sympathetic. Pedagogical surveys show that the effectiveness of methods of education thoroughly depends on the comprehension of the conditions and reasons of their applications.

BIBLIOGRAPHY

LISECHKIY, S. – *Choral Conductor Dorogiy Semen*, Vishneve, Alfa Studia, 2004

MALKO, N. A. – *The Foundation of Conducting Techniques*, Musica, 1965

SMIRNOVA, T. A. – *Choral Studies (History, Theory, Methodology)*, Study Guide, Chrkiv, *Fedorko*, 2013

SHATOVA, I. – *Stylistical Principles of Odessa choral School: Monograph*, Shatova Irina, Odessa, Astroprint, 2013

DESPRE FRACTALI ȘI MUZICĂ

Profesor drd. **Amalia Szűcs-Blönaru**

Școala Gimnazială *Vaskertes*, Gheorgheni

Abstract: The text below outlines the concept of fractal presence in musical analysis. It is due to the apparition of the fractal geometry by Benoit Mandelbrot. We highlight two important features of fractals: self-similarity and fractal dimension alongside one way of its calculation. The following is a mathematical modeling suggestion made by Kenneth Hsu and Andreas Hsu. We continue with the presentation of four outstanding fractals. They are: Cantor's set Cantor's function (Devil's staircase), the Koch snowflake and the Sierpinski's triangle. Each geometric object is accompanied by an example of its use in musical analysis. This article aims to familiarize with these analytical means and provides references for those interested in deepening the subject.

Keywords: fractal geometry, self-similarity, fractal dimension, analyze.

Conexiunea muzicii cu matematica este firească și multimilenară. Dar dincolo de istoria legăturii dintre cele două, mai puțini știu că, și în secolul XX, noile descoperiri matematice își găsesc locul, pe de o parte, în tehnicile de compoziție, iar pe de alta, în analiza și cercetarea muzicologică.

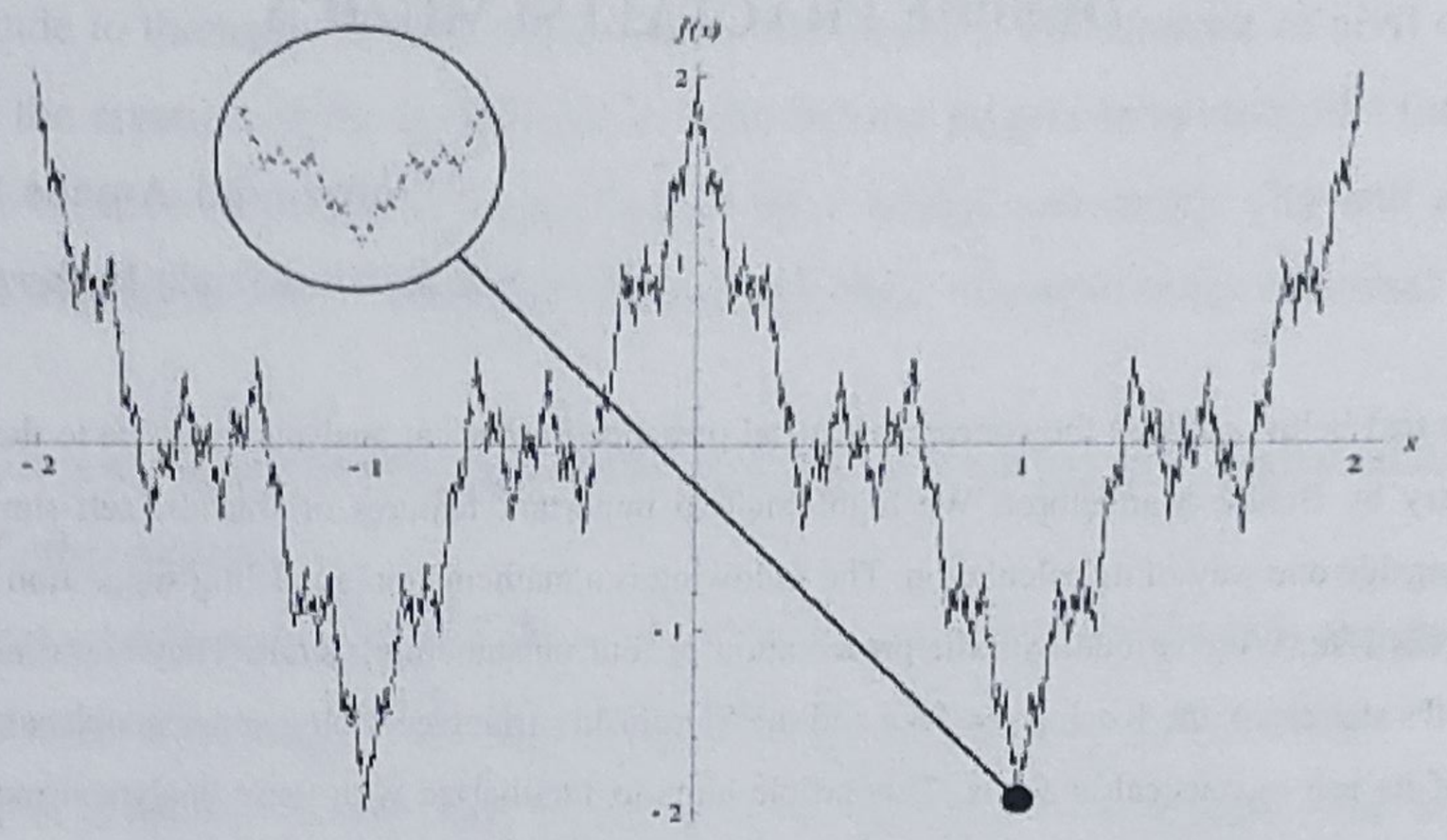
Conceptul de fractal este relativ nou, el a fost inventat de matematicianul Benoît Mandelbrot în articolul *How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension* publicat în anul 1967. Acesta poate fi considerat momentul nașterii geometriei fractale, chiar dacă a fost mai discret. Pasul următor îl reprezintă apariția volumului *Les objets fractals: forme, hasard et dimension* în 1975. Consacrarea a venit în anul 1982 odată cu lucrarea *The Fractal Geometry of Nature*. Din acel moment toate formele ce fuseseră rejectate de geometria euclidiană căpătau validitate matematică. Dar povestea are o istorie de aproape trei sute de ani.

Cea mai importantă proprietate este auto-similitudinea sau auto-asemănarea repetitivă. Auto-similitudinea poate fi strictă ori statistică. În general, aceasta înseamnă asemănarea până la identitate a oricăror două fragmente alese aleator, ori asemănarea la orice scară. Primul care a observat proprietatea de auto-asemănare repetitivă a fost Gottfried Wilhelm von Leibniz la începutul secolului al XVIII-lea, dar nu i-a acordat nici o importanță. În 1872, Karl Weierstrass creează o funcție remarcabilă. Ea e considerată azi una din primele funcții fractale. Imaginea ei este următoarea[1]:

---

[1] *WeierstrassFunction* by Eeyore22; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WeierstrassFunction (accesat la 02.03.2015)

Ex. 1



Lui Weierstrass i-au urmat și alți predecesori ai geometriei fractale, dintre care amintim pe Georg Cantor , Helge von Koch (1904 – *fulgul* lui Koch) și Waclav Sierpinski (1915 – *triunghiul* lui Sierpinski). Este necesar pentru cercetarea noastră să ne oprim asupra contribuției celor trei întrucât, în timp, rezultatele matematice obținute de ei și-au găsit aplicare în cercetarea muzicologică.

O altă caracteristică este dimensiunea fractală. Dacă auto-similaritatea este ușor observabilă și acceptată, dimensiunea fractală este mult mai abstractă și mai greu de acceptat. În gândirea comună dimensiunile sunt 0 – punctul, 1 – liniaritatea, 2 – planul euclidian, 3 – spațiul euclidian. De la Einstein încoace încercăm să ne obișnuim cu cea de-a patra dimensiune – timpul. Dar acestea toate au în comun faptul că sunt definite cu numere naturale. Matematic se lucrează cu spații *n*-dimensionale abstracte. Însă cu greu ne putem imagina un obiect care are dimensiunea 2,5, adică *ceva* între plan și spațial, ori o dimensiune de 0,5 situată între punct și dreaptă. Esența geometriei fractale rezidă în operarea cu obiecte a căror dimensiune este nenaturală, reprezentată de fracții.

Stabilirea dimensiunii este fundamentală în clasificarea obiectelor fractale. Există mai multe modalități de realizare a acestui calcul: dimensiunea de autosimilaritate, dimensiunea Hausdorff, dimensiunea Kolmogorov sau Minkovski-Bouligand, *box counting*, metoda de corelație. Unele dintre acestea sunt metode estimative și pot fi efectuate fără ajutorul calculatorului, altele se realizează cu sprijinul unor *soft*-uri.

De exemplu, pentru un fractal cu similitudine internă precum *curba* lui Koch se aplică formula lui Hausdorff $\mathbf{D} = \frac{\ln [N]}{\ln [k]}$, unde k este un factor de amplificare a unei părți, iar N este numărul replicilor părții alese sau numărul părților autosimilare. Formula apare și în varianta $\mathbf{D} = \frac{\log [N]}{\log k]}$. Aceasta este

forma cea mai ușor de utilizat acolo unde se pretează. Revenind la fractalii de mai sus dimensiunea Hausdorff[2] are numeroase valori.

O primă abordare ce se apropie de acest tip de analiză aparține cercetătorilor Richard F. Voss și John Clarke . Articolul lor a fost publicat în anul 1975 și intitulat *„1/f noise" in music and speech*[3], de-a lungul anilor se fac numeroase referiri la conținutul său de către cei ce se ocupă de analiza fractală a muzicii.

În ceea ce privește utilizarea geometriei fractale în cercetarea muzicii, Kenneth Hsu pornește de la ideea că „melodia consistă în succesiunea ordonată a notelor muzicale"[4] **[trad.n.]** și pune întrebarea: „Sunt succesiunile acestea fractale?"[5] **[trad.n.]**. Articolul *Fractal geometry of music* este printre primele ce ridică această problemă. A fost scris în anul 1989 și este citat în majoritatea studiilor ce au urmat în această direcție. El ia în considerație împărțirea octavei în 12 semitonuri (temperate) și calculează diferența de frecvență în felul următor: $f'/f = (2,0)^{1/12} = 1,05946 = (15,9/15)$. Acest raport este folosit de obicei prin aproximarea $f'/f = 16/15$. Raportul frecvențelor acustice a două sunete muzicale ale unui interval i este $I_i = 2^{i/12} = (15,9/15)^i$ unde i este un număr natural cuprins între 1 și 12 și corespunde numărului de semitonuri dintr-un interval cuprins între secunda mică și octavă. Hsu mai arată că majoritatea valorilor lui I_i pot fi aproximate prin valori raționale. Excepțiile sunt exemplificate prin cvinta micșorată. Indicele acesteia este $i = 6$, iar în urma calculelor se obține $I_6 = 1,418519112256...$ ce poate fi aproximat prin raportul $10/7,05$, dar nu poate fi aproximat suficient de bine nici măcar prin $10/7$ și nu mai constituie o surpriză că acest interval a fost considerat prin tradiție ca fiind cel mai disonant (*diabolus in musica*).

Mandelbrot susține în mai multe rânduri că relațiile fractale constituie instrumentul principal în înțelegerea armoniei naturii. Iar dacă mult timp s-a considerat că formele fractale sunt *monstruoase*, astăzi se știe deja că ele sunt cele care modelează natura și nu numai. Kenneth Hsu a obținut o formulă pentru calculul frecvenței catastrofelor naturale: $F = c/M^D$ *(1)* unde F este frecvența, c o constantă de proporționalitate, M reprezintă intensitatea evenimentului, iar D constituie dimensiunea fractală. Independent de aceste calcule Hsu a formulat alte întrebări conexe celei enunțate mai sus. „Putem găsi o relație matematică pentru a descrie o melodie? Poate fi diferențiată matematic muzica lui Bach de cea a lui Stockhausen? [...] Dacă muzica este o expresie

---

[2] https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_fractals_by_Hausdorff_dimension (accesat 26.12.2016).
[3] Richard F. VOSS, John CLARKE, *„1/f noise" in music and speech*, http://123.physics.uc davis.edu/week_3_files/voss-clarke.pdf (accesat la 05.01.2017).
[4] "*melody consists of ordered successions of notes*"; Kenneth HSU, Andreas HSU, *Fractal geometry of music*, http://www.pnas.org/content/87/3/938.full.pdf (accesat la 05.03.2016).
[5] "*Are the successions fractal*?"; http://www.pnas.org (accesat la 05.03.2016).

a armoniei naturale, poate muzica să deţină o geometrie fractală? Care, cea atonală ori cea clasică?"[6] **[trad.n.]**. Răspunsurile urmează întrebărilor într-o manieră riguroasă, sistematică.

Cercetătorul demonstrează potenţialul realizării unei analize numerice a muzicii. Documentul „doar sugerează o metodologie" şi autorul mai adaugă: „am descoperit că efectul muzical al unei compoziţii poate fi exprimat ca abatere în geometria fractală"[7] **[trad.n.]**. Aici autorul se întâlneşte cu acel curent de gândire care defineşte stilul ca „deviaţie de la normă".

Din perspectivă matematică, sugestia de metodologie a lui Kenneth Hsu este valabilă. Din perspectivă muzicală, în forma în care a fost sugerată, are câteva puncte slabe. Calculul dimensiunii fractale a unei voci prezintă interes doar pentru analiza ei melodică. Referitor la aceasta nu face nici o trimitere la una din caracteristicile definitorii ale fractalilor. E vorba despre proprietatea de autosimilitudine, indiferent dacă aceasta este strictă, statistică ori aproximativă. În creaţia ultimului secol sunt numeroase exemplele de lucrări construite din celule melodice care se încadrează în proprietatea de autosimilitudine statistică ori aproximativă.

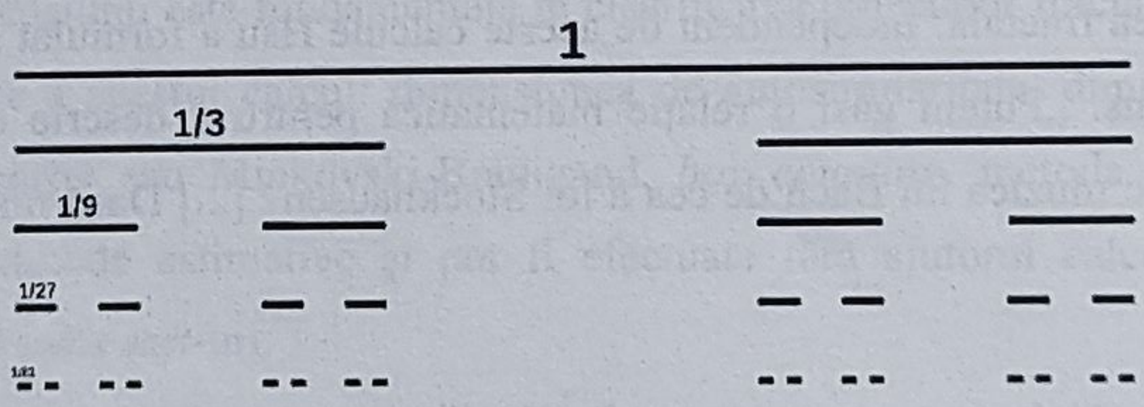
Unele analize ce apelează la calculul dimensiunii fractale folosesc rezultatele acestuia pentru justificarea diferenţelor de percepţie între muzici (clasică, jazz, rock, folclor etc.), ori între stilurile muzicale ale diverselor epoci, ori chiar între creaţiile unor compozitori.

O altă orientare se centrează pe modelarea matematică aplicată partiturii, modelare ce utilizează latura grafică, vizuală a fractalilor. În continuare prezentăm câteva exemple.

Georg Cantor se remarcă prin mulţimea, respectiv funcţia ce-i poartă numele. *Mulţimea ternară* a lui Cantor se obţine prin eliminarea iterativă a unui segment deschis din interiorul unui segment iniţial dat. Segmentul eliminat este o treime din cel dat, întotdeauna poziţionat central. Pasul următor se aplică în acelaşi fel segmentelor rămase. Mulţimea conţine toate punctele rămase după eliminările succesive. Procesul poate fi iterat la infinit.

Imaginea mulţimii se poate vedea în continuare.

Ex. 2

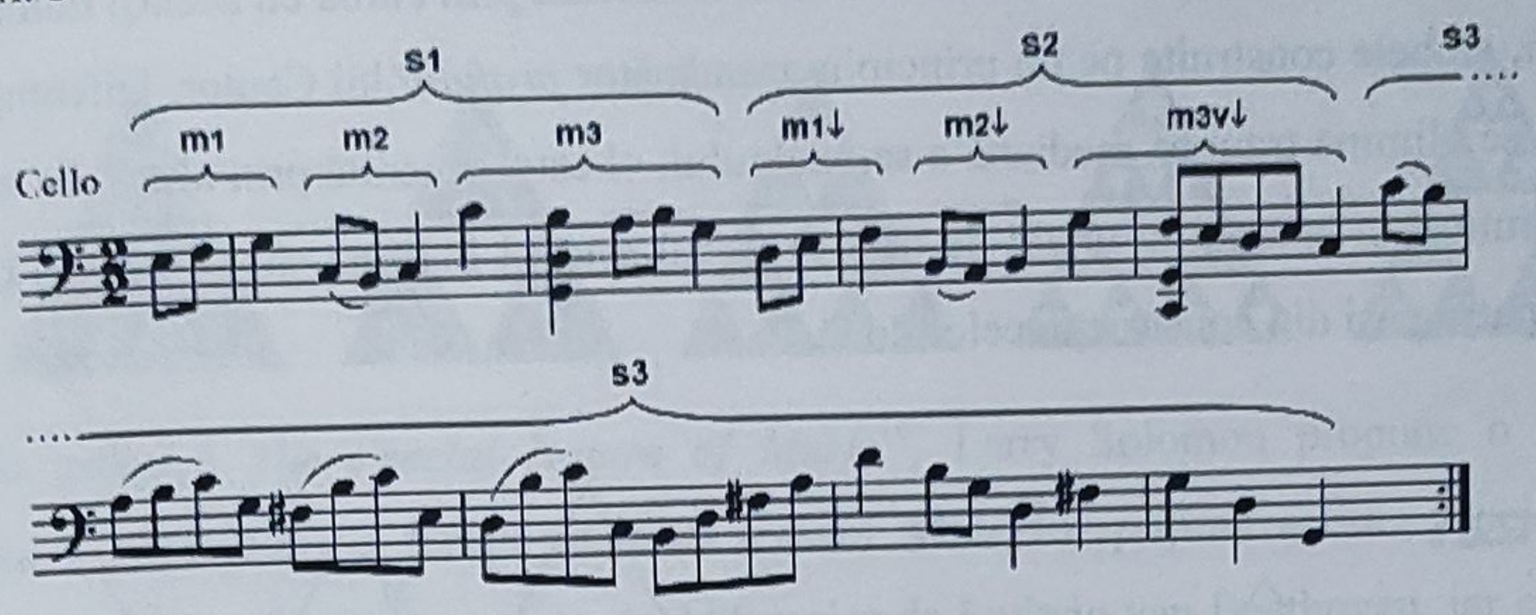


[6] "Could we find a mathematical relation to describe a melody? Could the music of Bach be mathematically distinguished from that of Stockhausen? […] If music is an expression of nature's harmony, could music have fractal geometry? Which, the atonal or the classical?" http://www.pnas.org (accesat la 05.03.2015).

[7] "we have found that the musical effects of a composition can be expressed as deviations from fractal geometry", Kenneth HSU, Andreas HSU, *Fractal geometry of music,* http://www.pnas.org/content/87/3/938.full.pdf (accesat la 05.03.2015)

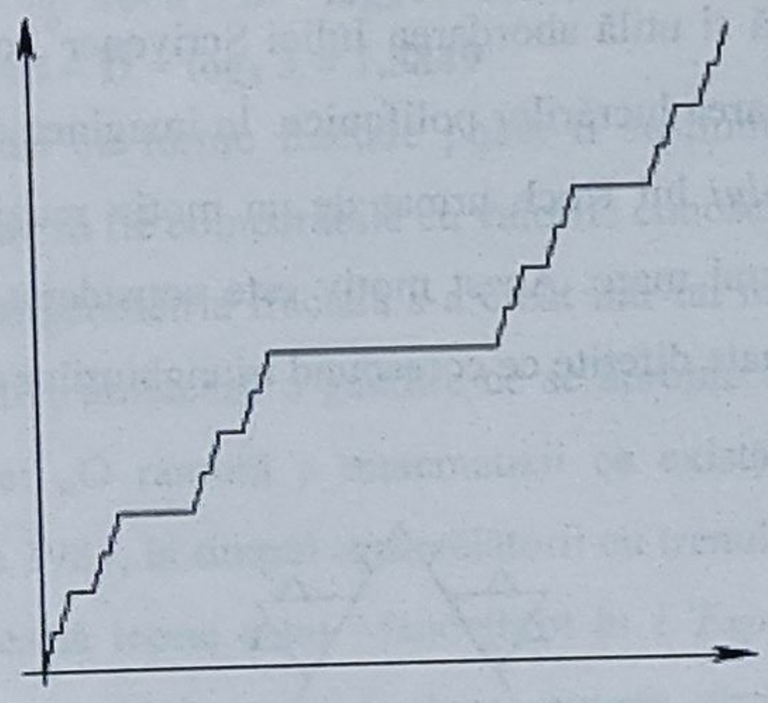
Această mulțime își găsește aplicații în procesul analitic și chiar în cel compozițional. Harlan Brothers (matematician, compozitor și chitarist de jazz) a evidențiat structura fractală în *Bourèe*-ul din *Suita nr. 3 pentru violoncel* de Johann Sebastian Bach.

Ex. 3



Funcția lui Cantor este întâlnită sub mai multe denumiri (*funcția ternară* a lui Cantor, funcția Lesbegue, funcția Cantor-Lesbegue etc.). Aceasta e interesantă pentru noi din aceleași motive ca și mulțimea amintită mai sus și găsim referiri la ea cu numele de *scara diavolului* (*Devil's staircase* engleză, respectiv *l'escalier du diable* în franceză). Reprezentarea sa grafică poate fi văzută mai jos.

Ex. 4



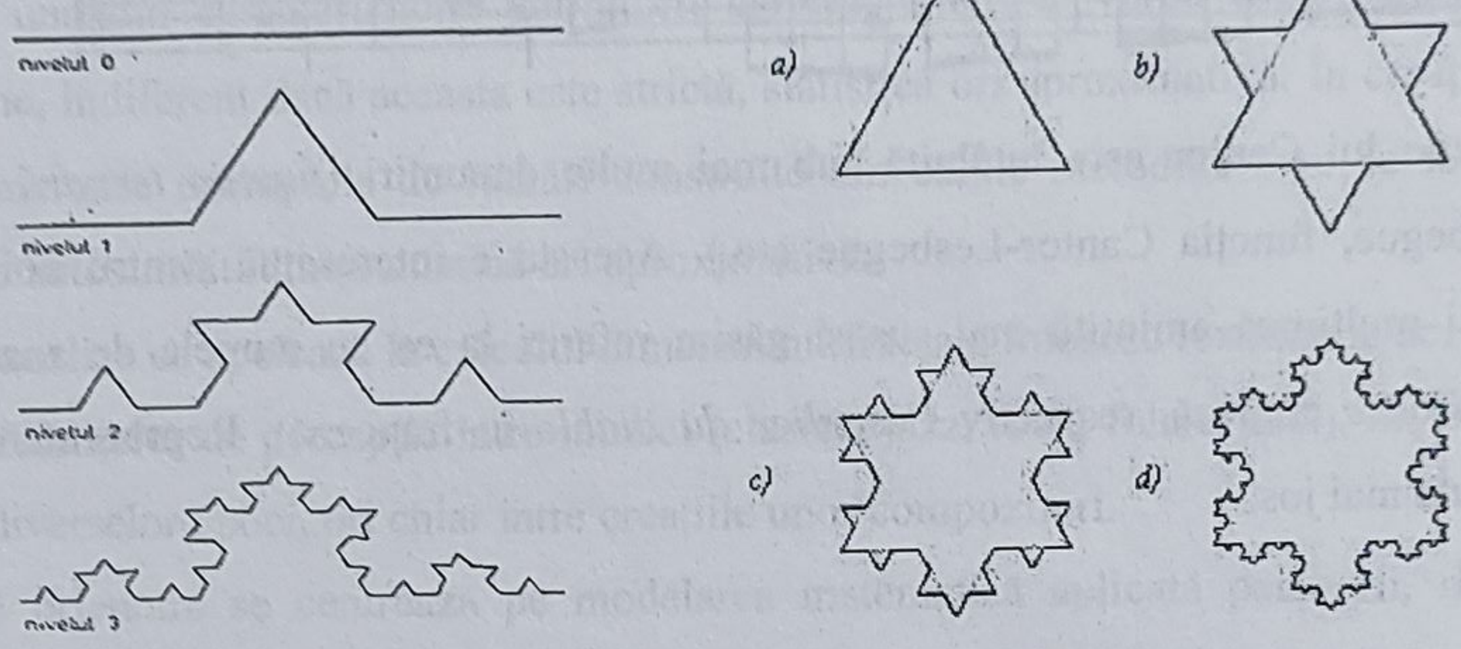
Dar *L'escalier du diable* este și titlul celui de-a 13-lea *Studiu pentru pian* semnat de György Ligeti și, mai mult ca sigur, nu întâmplător. Putem vorbi mai degrabă de o contaminare a gândirii muzicale ligetiene, știut fiind că el refuza orice aplicare *sensu stricto* a conceptelor matematice. În cadrul unui colocviu organizat de CDMC (*Centre de Documentation de la Musique Contemporaine*) din Paris în toamna anului 2014, Nathalie Hèrold[8] evidențiază proprietățile fractale ale partiturii. Cel mai frapant aspect este asocierea motivului muzical de bază cu o progresie liniară ce are un parcurs ascendent (abstracție făcând puținele note cu mers descendent care nu influențează

[8] Nathalie Hèrold, Pierre Michel, *La conception des formes musicales chez Ligeti: le rôle de la géométrie fractale et d'autres théories scientifiques*, https://www.youtube.com/watch?v=SmqyuEpI54o (accesat 12.06.2016).

mersul general). Pe lângă înălțimea sunetelor, ambitusul, dinamica, numărul vocilor, modurile de atac, inclusiv pedalizarea sunt organizate progresiv. Fiecare perioadă de creștere este urmată de un moment de discontinuitate ce corespunde segmentelor orizontale din graficul funcției.

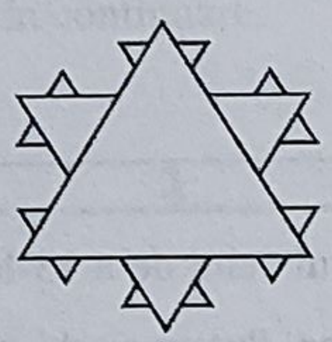
Contribuția lui Koch la geometria fractală este cunoscută prin curba cu același nume ori prin *fulgul lui Koch*, ambele construite pe un principiu asemănător *prafului* lui Cantor. Diferența constă în faptul că nu se elimină treimea mediană a segmentului, ci este înlocuită prin alte două segmente egale cu cel eliminat și așezate în unghi de 60^0. Procesul este, și în acest caz, iterativ. Prezentăm mai jos primii patru pași din construcția celor două.

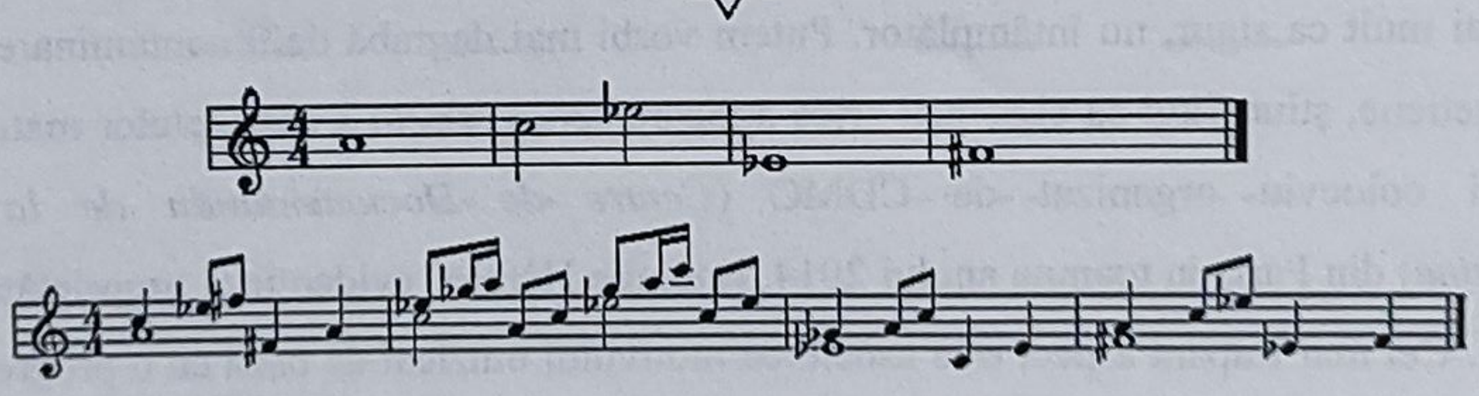
Ex. 5



Considerăm interesantă și utilă abordarea Juliei Scrivener[9], care ne sugerează o utilizare a *triunghiului* lui Koch în abordarea lucrărilor polifonice. În imaginea de mai jos putem vedea primii doi pași din construcția *fulgului* lui Koch urmat de un motiv muzical în durate mari, care este asimilat cu triunghiul echilateral mare. Acest motiv este considerat *motiv generator*, iar lui i se suprapun două variante diminuate diferite ce corespund triunghiurilor din ce în ce mai mici.

Ex. 6

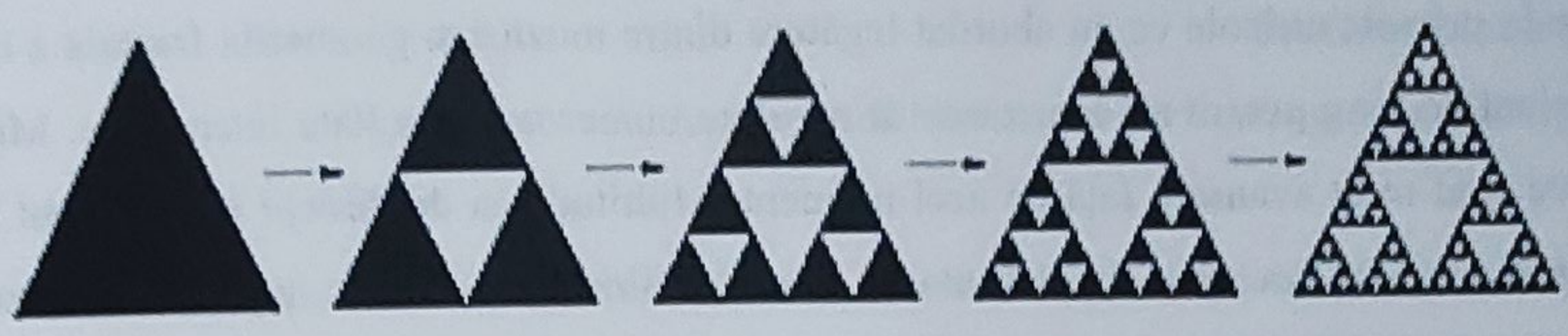




[9] Julie Scrivener, *Applications of fractal geometry to the player piano music of Conlon Nancarrow*, *Bridges: Mathematical Connections in Art, Music, and Science*, Bridges Conference, 2000 http://homepages.wmich.edu/~jscriven/bridges.2000.pdf (accesat 18.12.2016).

De altă factură este *triunghiul lui Sierpinski*. Construcția sa nu este expansivă, ci se realizează în interiorul unui triunghi echilateral prin eliminarea, tot iterativă, a unor triunghiuri din ce în ce mai mici, ca în figura ce urmează.

Ex. 7



În articolul *The Fractal Nature of Music*[10], Larry Solomon propune o asociere între *triunghiul* lui Sierpinski și forma muzicală ternară **ABA**. În sprijinul acestei asocieri el prezintă două exemple. Primul este *Eccossaise* în *Mib* major de Ludwig van Beethoven, iar cel de-al doilea este *Sonata nr. 15 op. 28* în *Re* major.

Revenind la dimensiunea fractală, pentru obiectele matematice prezentate până acum avem următoarele valori:

- *Mulțimea lui Cantor* – $\mathbf{D = \log_3 2 \approx 0{,}6309}$
- *Devil's staircase* – $D = \frac{\log 2}{\log 3} \approx \mathbf{0{,}6309}$
- *Curba lui Koch, fulgul lui Koch* – $\mathbf{D = \log_3 4 \approx 1{,}2619}$
- *Triunghiul lui Sierpinski* – $\mathbf{D = \log_2 3 \approx 1{,}5849}$

Asimilarea unor partituri cu forme fractale poate fi susținută și de calculul dimensiunii fractale, valorile obținute trebuie să fie comparabile cu valorile cunoscute ale obiectelor geometrice.

Relația dintre muzică și geometria fractală s-a creat într-un mod insidios. Probabil György Ligeti este primul care, intuitiv, utilizează o gândire ce se apropie de conceptul de fractalitate și teoria haosului. El povestește: „O ramură a matematicii ce există din anii șaizeci mi-a părut interesantă: teoria haosului. În 1983, în timpul unei călătorii cu trenul de la Strasbourg la Paris, am citit câteva lucruri despre această teorie a lui Mandelbrot în *L'Express* și am fost fascinat. Mai târziu i-am cunoscut la Bremen pe Peitgen și Richter , autorii cărții *The Beauty of Fractals*. De atunci sunt prieten cu Mandelbrot și Peitgen. Fără să fi știut, folosisem deja acest gen de construcții în lucrări în care marea complexitate tinde la infinit. Aceasta nu este dezordine. Este haosul, dar un haos unde mai multe ordini diferite se interpenetrează. În fapt, *Requiem*-ul meu este o piesă fractală"[11] **[trad.n.]**.

---

[10] Larry Solomon - *The Fractal Nature of Music,* http://solomonsmusic.net/fracmus.htm (accesat 08.02.2016).

[11] „Une branche des mathématique qui existe depuis les années soixante me paraît intéressante: le chaos déterministe. En 1983, durant un trajet en train de Strasbourg à Paris, j'ai lu quelque chose sur cette théorie de Mandelbrot dans *L'Express et j'ai été fasciné*. Plus tard, j'ai fait la connaissance a Brême de Peitgen et Richter , les auteurs de *The Beauty of Fractals*. Depuis, je suis ami avec Mandelbrot et Peigen. Sans le savoir, j'avais déjà employé ce genre de constructions dans les œuvres ou la grrande complexité tend vers l'infini. Ce n'est pas le désordre. C'est le chaos, mais

Trebuie să amintim și alte studii semnate de Yu Shi , Maxence Bigerelle și Alain Iost , Guy Madison ori Zhi-Yuan Su și Tzuyin Wu . O lucrare importantă ce ne pune la îndemână informații și mijloace de lucru din zona geometriei fractale este *Nonlinearities and Syncronization in Musical Acoustics and Music Psychology* semnată de Rolf Bader .

De la primele articole ce au abordat legătura dintre muzică și geometria fractală a trecut un timp suficient de lung pentru ca cercetarea să ne ofere numeroase rezultate interesante. Mijloacele informatice sunt mult avansate față de acel moment. Multitudinea de direcții este aparent haotică, dar trecerea timpului va ajuta la decantarea contribuțiilor cu adevărat importante, dezvoltarea acestora adăugând noi mijloace în cercetarea muzicologică.

BIBLIOGRAFIE

LIGETI, György – *L'atelier du compositeur. Écrits autobiographiques. Commentaires sur ses œuvres*, Genève, Éditions Contrechamps, 2013

WEBOGRAFIE

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_fractals_by_Hausdorff_dimension (accesat la 26.12.2016)

Weierstrass Function by Eeyore22, Own work. Licensed under Public Domain via Wikimedia Commons http://commons.wikimedia.org (accesat la 02.03.2015)

HÈROLD, Nathalie, Pierre MICHEL – *La conception des formes musicales chez Ligeti: le rôle de la géometrie fractale et d'autres théories scientifiques*, https://www.youtube.com/watch?v=SmqyuEpI54o (accesat 12.06.2016)

HSU, Kenneth, Andreas HSU – *Fractal geometry of music*, http://www.pnas.org/content/87/3/938.full.pdf (accesat la 05.03.2015)

SCRIVENER, Julie – *Applications of Fractal Geometry to the Player Piano Music of Conlon Nancarow*, http:// homepages.wmich.edu/~jscriven/bridges.2000.pdf (accesat la 18.12.2016)

SOLOMON, Larry – *The Fractal Nature of Music*, http://solomonsmusic.net/fracmus.htm (accesat la 08.02.2016)

VOSS, Richard F., John CLARKE – *„1/f noise" in music and speech*, http://123.physics.ucdavis.edu/ week_3_files/voss-clarke.pdf (accesat la 05.01.2016)

un chaos où plusieurs ordres differents s'interpénètrent. En fait, mon Requiem est une pièce fractale". György Ligeti, *L'atelier du compositeur. Écrits autobiographiques. Commentaires sur ses œuvres*, Genève, Éditions Contrechamps, 2013, p. 76.

O ISTORIE TĂINUITĂ:

CREAȚIA COMPOZITOARELOR DE-A LUNGUL SECOLELOR

Profesor **Liana Șerbescu**

Academy of Music and Performing Arts Tilburg, Olanda

Abstract: This paper is a brief review of the musical creation of women during the centuries in order to bring to light a noteworthy part of the history of music, which was and still is neglected. The present paper does not try to cover the topic in a comprehensive manner; it has just the role of a gesture meant to compensate a historical injustice and to draw attention of young musicians towards an interesting part of the musical culture. In addition to several details concerning the creation of women-composers, we noticed some issues about the surrounding mentalities and cultural climate.

Keywords: music, women-composers, music history, biases.

O cunoscută sociologă franceză, Michele Perrot, a publicat o culegere de articole cu titlul *Une histoire des femmes est-elle possible?* Această întrebare retorică este cu mult mai acută dacă ne referim la istoria muzicii, domeniu reprezentat aparent exclusiv de către sexul *tare*. Ce-i drept, femeii nu i s-a negat capacitatea de executantă a muzicii. Ea a fost *prima-donna* adulată pe scenele operei sau profesoara de pian detestată de copiii familiilor aristocrate sau mai târziu burgheze. Pianistul și dirijorul Hans von Bülow afirma în secolul al XIX-lea: „O compozitoare nu va exista niciodată, ci doar copiste, făcând greșelile unui copist. Nu cred în femininul termenului de creator”[1].

Această atitudine vădit ostilă creației feminine nu a apărut doar în secolul al XIX-lea, iar Hans von Bülow nu este unicul ei reprezentant. Încă din Antichitate găsim în prima scrisoare a Apostolului Pavel către Corinteni ideea de *Mulier taceat în ecclesia* (*Femeia să tacă în biserică*), iar mai târziu, în secolul al VI-lea, Sfântul Isidor din Sevilla recomanda femeilor să rostească psalmii și rugăciunile doar din vârful buzelor, pentru că „vocea dulce a femeilor ar putea să perturbe atenția bărbaților”.

Dar să ne întoarcem la întrebarea inițială: există o muzică a femeilor și când a apărut ea?

Pentru aceasta vom începe cu analiza etimologică a cuvântului *muzică*. Conform lui Homer și Platon, cuvântul *muzică* (grecescul *musike*) se trage de la așa-zisele *muze*, protectoare ale artelor. E greu de conceput că după Eutherpe – personificarea artei muzicii, să fi secat și inspirația muzicală a femeilor! E mult mai probabil ca femeile să fi compus de când s-a născut cântul și cuvântul. Cel

[1] Mascha Blankenburg, *Kontra. Musikkalender*, Kassel, Edited Furore, 1989, p. 22.

mai vechi document muzical pe care-l avem de la o compozitoare sunt *imnurile* prințesei mesopotamiene Enheduanna (cca. 2500 î.Ch.), preoteasă a Zeiței Lunii. Aceste lucrări sunt însemnate pe tăbliţe de argilă şi reprezintă cel mai vechi document muzical scris până în zilele noastre, mai vechi decât renumitul epitaf grecesc din secolul al II-lea î.Ch., *Seikilos* din Skolion.

O altă compozitoare şi poetă de mare faimă a Antichităţii a fost Sappho. A trăit între 610 şi 560 î.Ch. în Mykilene, pe insula Lesbos. În vremea aceea nu exista o distincţie netă între poet, compozitor şi interpret. Sappho şi discipolele ei compuneau cântece despre viaţa de toate zilele, *ode* de preaslăvire a câştigătorilor în concursuri de frumuseţe, *imnuri* spre cinstirea lui Apollo, Aphrodita, Athena şi Artemis şi tot ele executau aceste *cântece*, cu acompaniament de liră. După o sursă de informare greacă se pare că Sappho ar fi inventat modul *mixolidic*, care are un caracter mai pasionat.

Evul Mediu este o epocă întunecată pentru istoria muzicii feminine, ca şi pentru multe alte arte. O figură care totuşi se impune este stareţa Hildegard von Bingen, născută în 1098, o vizionară cu înclinaţii deosebite în domeniul teologiei, ştiinţei, muzicii. A scris lucrări de teologie, ştiinţe naturale şi medicină, care au făcut-o cunoscută în toată Europa. Ca singura femeie din timpul ei, era în corespondenţă cu papi, împăraţi şi prinţi. Bună cunoscătoare a *Coralului gregorian*, a compus muzică liturgică, pe texte latineşti scrise tot de ea.

Paralel cu muzica bisericească din această vreme, a existat şi o muzică laică, executată la curţile nobililor de către trubaduri şi truveri. Printre ei se aflau şi femei, aşa zisele *trobairitz*, care proveneau din familii nobile şi compuneau muzică şi poezii de dragoste. În perioada 1160-1250 sunt cunoscute şi menţionate cu nume 21 de asemenea femei *trobairitz*. Cea mai cunoscută dintre ele este Contesa Beatrix de Dia, care a trăit în Provence între 1160-1212 şi care este considerată prima *Minnesängerin* a Evului Mediu.

Noua filozofie a Renaşterii îndreptată spre cultura greco-romană, cu omul în centrul preocupărilor sale aduce o înflorire a ştiinţei şi artei. Nu e de mirare că tocmai în Italia, la curţile ducilor din Florenza, Mantua şi Ferrara, apare şi noţiunea de *femeie compozitor*, în afară de noţiunea mai veche de executantă a muzicii. Cea mai renumită compozitoare a Renaşterii este Francesca Caccini, fiica binecunoscutului Giulio Caccini, întemeietorul *Cameratei Fiorentine* de la curtea de Medici. Meritul ei cel mai mare este acela de-a fi prima femeie din istoria muzicii care a compus o operă! Această lucrare vocal-instrumentală, *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* a fost prezentată pentru prima dată la curtea lui Cosimo de Medici II, în 1625. „Francesca era un geniu, avea fără îndoială mai multă muzică în ea decât renumitul ei tată, Giulio", scrie în 1892 muzicologul August Wilhelm Ambros. Francesca stăpânea cinci limbi, printre care latina, în care scria şi poezii. Cânta marile solo-uri din operele lui Peri şi acelea ale tatălui său, iar Monteverdi o

lăuda pentru arta ei în calitate de cembalistă şi cântăreaţă. A compus opere-balet, o *Sacra Rappresentazione* şi multă muzică vocală (monodii cu *basso continuo*).

Un rol important în viaţa muzicală a Italiei îl jucau şi curtezanele, femei care proveneau adeseori din familii nobile şi care aveau o vastă cultură, ca şi *haetire*-le grece din Antichitate. Alături de filozofie, literatură şi ştiinţe naturale, studiau şi muzica şi compuneau singure muzica pentru cântecele lor. Cea mai cunoscută dintre ele a fost Barbara Strozzi din Venezia (1619-cca. 1664), excelentă cântăreaţă care a primit lecţii de compoziţie chiar de la Cavalli. Între 1644 şi 1664 a publicat 8 volume de madrigale, cantate, arii şi duete. A scris şi opera-balet *Diporti d'Euterpe*, (*Desfătările Euterpei*), apărută în 1659.

Elisabeth Jacquet de la Guerre (1664-1729), compozitoare la curtea lui Ludovic al XIV-lea este o altă muziciană importantă din secolul al XVII-lea, care are multe trăsături comune cu Francesca Caccini, colega ei din Italia. Amândouă au provenit din vechi familii de muzicieni, s-au căsătorit cu muzicieni şi au lucrat la o curte princiară. Elisabeth era înrudită din partea mamei cu compozitorul Louis Daquin. La vârsta de nouă ani a fost prezentată de tatăl ei la curte. Ludovic al XIV-lea s-a entuziasmat atât de tare de interpretările vocale şi la *cembalo* ale fetiţei, încât a însărcinat-o pe Madame de Montespan să-i dea o educaţie de nobilă. Un an mai târziu era cunoscută la Paris drept *minunea secolului*. Elisabeth a fost o compozitoare non-conformistă, care a devansat cu mult epoca ei. *Trio-Sonatele* ei sunt printre primele de acest gen în Franţa. S-au păstrat: *6 Trio-Sonate*, 6 *sonate pentru vioară şi basso continuo*, muzică pentru clavecin, multe *cantate*, un *balet*, opera *Céphale et Procris* şi multe altele. În 1729 regele Ludovic al XV-lea a bătut o monedă cu chipul ei, ca semn de mare preţuire.

Secolul al XVIII-lea a adus o înflorire a muzicii feminine şi în Germania, dar până în a doua jumătate a secolului aceste compozitoare proveneau exclusiv din cercurile nobile. Cea mai reprezentativă dintre ele este, fără îndoială, Anna Amalie, Prinţesă de Prusia (1723-1787). Era sora mai mică a lui Friedrich cel Mare care, ca şi fratele ei, avea un mare talent muzical. În afară de lecţii de clavecin, pian, orgă şi vioară, a primit şi lecţii de contrapunct de la Kirnberger, un elev al lui Johann Sebastian Bach. Muzicologul Curt Sachs scria în 1910 despre un cor al ei, *Moartea lui Iisus*: „Acest cor nu este doar o capodoperă componistică ce ne umple de admiraţie, el dovedeşte că prinţesa era în stare să trezească şi pasiunile sufletului”[2]. Un alt merit al prinţesei Amalie este acela de-a fi fondat *Die Amalien Bibliothek*[3], unde a adunat manuscrisele şi primele tipărituri ale operelor unor mari maeştri: Palestrina, Hassler, Händel şi, mai ales, Bach. Opera Amaliei cuprinde muzică vocală, corală şi de cameră (printre altele o sonată pentru flaut şi clavecin, probabil un omagiu adus fratelui ei Friedrich II, care cânta la flaut).

---

[2] Mascha Blankenburg, *op. cit.*, p. 166.
[3] Paolo Gallico, *Chaminade – Album for Pianoforte,* Michigan, Edited Stern, MCMVII, p.1.

Doi alţi membri ai familiei lui Friedrich cel Mare care au compus, de asemenea, o muzică demnă de menţionat, sunt sora lui mai mare, Wilhelmine Friederike Sophie von Bayreuth (1709-1758) şi Anna Amalia Herzogin von Sachsen-Weimar, fiica lui Karl I von Braunschweig-Wolfenbüttel. Wilhelmine a scris, în special, librete pentru operele puse în scenă la noul teatru înfiinţat de ea la Bayreuth, unele sub influenţa ideilor umaniste ale lui Voltaire (de exemplu, pentru opera *l'Uomo*). Dar compune şi muzică, din care s-au păstrat, din păcate, doar unele fragmente din opera *Argenor* şi un *Concert pentru clavecin*, în *sol* minor. Anna Amalia Herzogin von Sachsen Weimar a fost influenţată în compoziţiile sale de muzica italiană, mai ales de Paissiello. La cererea lui Goethe, ea a compus o operă pe versurile acestuia, *Erwin şi Elmire*. A mai compus şi alte opere, o simfonie, un *Concert pentru clavecin şi 12 instrumente*, muzică vocală şi de cameră.

Clasicismul vienez din a doua jumatate a secolului al XVII-lea cunoaşte multe nume de femei, dintre care Marianne Martinez şi Maria Theresia von Paradis sunt cele mai însemnate. În timp ce colegele lor germane din şcoala berlineză, ca de exemplu Juliane Reichardt şi Corona Schröter, nu se interesau decât de *lied*, compozitoarele vieneze scriau în toate genurile. Marianne Martinez a compus un număr impresionant de oratorii dramatice, misse şi cantate, iar Maria Theresia von Paradis a scris multe opere şi *singspiel*-uri. Marianne Martinez (1744-1812), pianistă, cântăreaţă şi compozitoare s-a născut la Viena. Libretistul Metastasio s-a ocupat de educaţia ei şi a sprijinit-o financiar. A primit lecţii de canto şi compoziţie de la Hasse şi Porpora, de asemenea, lecţii de clavecin şi pian de la Haydn. La 16 ani i se executa *Missa în Do* în biserica Sf. Mihai din Viena, iar la 29 de ani devenea membră a *Academiei Filarmonice* din Bologna. Un an după aceea a fost primită în *Tonkünstler Societät* din Viena, iar puţin mai târziu i se acordă şi doctoratul onorific al Universităţii din Padova. În 1791 a înfiinţat o şcoală de canto pentru fete, care a dat multe cântăreţe de renume. Marianne Martinez a compus sonate pentru pian, o uvertură, o simfonie, două concerte pentru pian (sau clavecin) şi orchestră, oratorii, o missă, coruri, motete, cantate, arii şi alte piese vocale.

Despre Maria Theresia von Paradis (1759-1824) majoritatea dintre noi nu ştiu decât că era oarbă şi că a compus o celebră *Siciliană*! Ceea ce este mai puţin cunoscut e faptul că Maria Theresia a compus foarte mult în ciuda handicapului ei, şi anume: concerte de pian, muzică de cameră, lieduri şi cantate, ba chiar şi opere. A orbit când avea doar 3 ani, dar a primit lecţii de muzică de la cei mai cunoscuţi maeştri din vremea ei, printre care Salieri. La vârsta de 16 ani cânta partea solistică din *Stabat Mater* de Pergolese şi aproximativ în aceeaşi vreme cunoştea deja pe dinafară 60 de concerte pentru pian! Îşi nota compoziţiile după un sistem creat special pentru ea. Mozart era atât de impresionat de von Paradis, încât i-a dedicat un concert pentru pian (*Concertul nr.* 14 în *Si* bemol major, KV 456). Von Paradis a compus muzică pentru pian, un trio cu pian, o sonată pentru vioară şi pian, două concerte pentru pian şi orchestră, lieduri, o cantată şi patru opere.

În secolul al XIX-lea se teoretizează ideea rolului femeii în societate: acela de mamă și casnică. Bărbatului i se atribuie activități de tip intelectual și i se cere să se dezvolte profesional. Femeile aparţin sferei domestice, sunt emoționale și irațională, deci inapte pentru un act de creație care necesită un proces de gândire. Celebră în acest sens a rămas scrisoarea lui Abraham, tatăl lui Felix și Fanny Mendelssohn, adresată fiicei sale: „Poate ca muzica va deveni o carieră pentru Felix, însă pentru tine ea nu poate fi mai mult decât un ornament, niciodată baza a ceea ce ești și faci. Singura chemare a unei femei e aceea de casnică![4]" Și totuși, Fanny a continuat să compună, uneori în taină și a lăsat peste 400 de ópusuri, o muzică destinată doar sertarului ei și a unor audiții intime în casa Mendelssohn. Iar Felix, fratele iubit, se opunea tot atât de vehement ca și tatăl lor la publicarea compozițiilor ei, dar a acceptat să-i publice șapte lieduri care au apărut sub numele lui în *ópusurile* 7 și 8!

Fanny Hensel, născută Mendelssohn, a văzut lumina zilei la Hamburg în 1805. Atât ea cât și fratele mai mic, Felix, au primit la început aceeași educație muzicală: lecții de pian și compoziție de la Zelter și Berger. Deși la fel de talentată ca și fratele ei, doar lui Felix i s-a permis să urmeze în continuare studii de specializare. În 1829 se căsătorește cu pictorul Wilhelm Hensel, care a susținut-o în activitatea ei componistică. O călătorie de studii de un an făcută cu familia în Italia în 1839 o aduce în contact cu tineri artiști francezi, laureați ai premiului *Prix de Rome*, care erau invitați la Villa Medici din Roma. Printre aceștia era și Charles Gounod, care trezește un nou avânt creator în Fanny prin aprecierile lui entuziaste la adresa creației ei. În concertele de duminică inițiate de familia Mendelssohn în locuința lor din Berlin, *die Sonntagsmusiken*, se producea și Fanny, cântând la pian și din voce și, uneori, dirijând orchestra angajată de tatăl lor sau corul înființat de ea. În acest cadru festiv se întâlnesc mari personalități ale vremii: Heine, Robert și Clara Schumann, Liszt, Paganini, Humboldt, Meyerbeer, Spohr și alții. Fanny Hensel a murit în 1847 în vârstă de 42 de ani în urma unei congestii cerebrale. Felix i-a mai supraviețuit doar șase luni.

Fanny Hensel a compus mult pentru pian și pentru voce (*lieduri*, *duete* și *terțete*), dar a abordat și forme mari, ca de exemplu un *trio* pentru pian, vioară și violoncel, o *sonată* pentru violoncel și pian, un *cvartet* cu pian, un *cvartet* de coarde, o *uvertură*, un *oratoriu* și multă muzică pentru cor și orchestră.

Probabil ca un rezultat al ideilor liberale ale Revoluției Franceze găsim în Franța o situație mai favorabilă pentru compozitoare. În marele lexicon, *Die Musik în Geschichte und Gegenwart*, se menționează: „Cea mai importantă compozitoare din mijlocul secolului al XIX-lea este Louise Farrenc (1804-1875) din Franța". S-a născut într-un mediu artistic și a primit o educație muzicală calificată de la Moscheles, Hummel și Reicha. S-a căsătorit cu editorul Aristide Farrenc, care i-a

[4] Carol Neuls-Bates, *Women in Music,* New York, Edited Harper & Row, 1982, p. 144.

publicat multe dintre ópusuri. Și Schumann și-a exprimat aprecierea pentru una dintre compozițiile ei, *Air russe varié*. Meritul artistei Farrenc este acela de-a se fi dedicat și marilor forme muzicale, în care a compus trei simfonii, trei uverturi și o *Fantezie cu variații* pentru pian și orchestră. Și în domeniul muzicii de cameră a fost foarte productivă, compunând două *sonate* pentru vioară și pian, o *sonată* pentru violoncel și pian, patru *trio*-uri, două *cvintete* cu pian, un *sextet*, un *nonet* și alte piese pentru pian, flaut, vioară și violoncel. Timp de 30 de ani a fost profesoară de pian la Conservatorul din Paris. În anii 1861 și 1869 i s-a decernat *Premiul Chartrier* pentru simfoniile ei.

Chiar și legendara Clara Schumann (1819-1896) nu a fost menționată de istoria muzicii tradiționaliste decât ca pianistă fenomenală, soție și *muză* a lui Robert Schumann. Despre cele 21 de *ópusuri* ale ei nu s-a pomenit nimic, de asemenea, puțin despre activitatea ei pedagogică. Nu mulți știu că aceasta a avut opt copii și că, după moartea lui Robert a trebuit să colinde lumea pentru a câștiga bani pentru întreținerea familiei ei atât de numeroase. Aceasta explică și numărul relativ redus de opere rămase de la Clara, toate scrise înainte de deznodamântul tragic al bolii lui Robert. Clara compusese 11 *ópusuri* încă înainte de mariajul ei cu Robert: piese de virtuozitate influențate de muzica saloanelor frantuzești pe atunci la modă. *Concertul pentru pian și orchestră* în *la* minor, op. 7 a fost scris la numai 15ani! După căsătoria cu Robert a compus puțin, dar lucrări de mult mai mare substanță muzicală, ca de pilda *Trio-ul pentru pian*, anumite *lieduri*, *coruri* și piese pentru pian. Și Robert își dădea seama că în condițiile familiale date, talentul Clarei trebuia să fie sacrificat atunci când scria în jurnalul personal: „Clara a compus o serie de mici piese de o muzicalitate și inventivitate pe care nu le-a atins în trecut. Însă faptul de-a avea copii și un soț care trăiește în sfere mai înalte e incompatibil cu compoziția. Nu poate să lucreze regulat și asta mă alarmează adeseori – că atâtea idei profunde se pierd, pentru că nu are timp să le prelucreze”[5].

A doua jumătate a secolului al XIX-lea din Franța e dominată de prezența a două excelente compozitoare: Augusta Holmes și Cécile Chaminade. Augusta Holmes (1847-1903) s-a născut la Paris din părinți de origine irlandeză. În *Lexiconul* lui Riemann putem citi despre ea următoarele: „Augusta Holmes aparține celor mai buni urmași francezi ai lui Wagner”[6]. A fost eleva lui C. Franck și C. Saint-Saëns. A compus peste 170 de opere, excelând în genul vocal-simfonic. Printre creațiile ei se numără multe poeme simfonice și alte piese pentru orchestră, muzică de cameră și două opere.

În legătură cu Chaminade, cine nu a auzit de un *Concert pentru flaut de Chaminade* executat atât de des prin conservatoare și pe scenele publice? Dar puțini cunosc prenumele compozitorului, care era de fapt o compozitoare, și anume Cécile Chaminade! Despre ea, compozitorul Ambroise

---

[5] Nancy Reich, *Clara Schumann – the Artist and the Woman,* New York, Edited Cornell University Press, 1985, p. 228 (conține pasajul evocat de Clara in *Jurnalul familiei Schumann,* 17 februarie 1843, referitor la regretul lui Robert Schumann că atâtea idei valoroase ale soției lui se pierd).
[6] *Cf.* Riemann Hugo, *Musik-Lexikon*, Berlin, Directmedia Publishing GmbH Edited by Wilibald Gurlitt, 2000.

Thomas a emis următoarea butadă: „Cécile Chaminade nu este o femeie care compune, ci e un compozitor care e femeie". Cécile s-a născut la Paris în 1857 și a murit la Monte Carlo în 1944. La vârsta de doar opt ani atrage atenția lui Bizet cu niște compoziții de muzică sacră. Bizet o recomandă lui Godard, care devine maestrul ei pentru armonie și compoziție. A avut o carieră răsunătoare și ca pianistă, și ca dirijoare. Turneul din Statele Unite din 1908 cu Orchestra din Philadelphia îi stabilește faima de compozitoare și peste ocean. A compus cca. 350 ópusuri, printre care muzică pentru orchestră, operă și balet, precum și muzică de cameră, piese pentru pian, orgă și muzică vocală. Pentru merite muzicale deosebite i s-a acordat distincția de *Légion d'honneur*.

Și în Scandinavia, încă din secolul al XVIII-lea se fac remarcate lucrări muzicale compuse de femei. În secolul al XIX-lea, două compozitoare se evidențiază în mod deosebit: suedeza Elfrida Andrée (1841-1929) și norvegiana Agathe Backer-Gröndahl (1847-1907), prietenă cu Edward Grieg. Elfrida Andrée câștigă de trei ori *Premiul I* la Concursul de compoziție din Bruxelles, respectiv pentru o simfonie, un concert de vioară și o simfonie cu orgă. Dar de fiecare dată a trebuit să semneze manuscrisul trimis comisiei de examinare cu *Monsieur Andrée*, pentru ca să fie luată în serios de membrii juriului.

Prima compozitoare engleză de calibru este Ethel Smyth (1858-1944). Tatăl ei, generalul de artilerie Smyth, se opune cu îndârjire ca fiica lui să studieze muzica. Ethel citează în memoriile ei că tatăl ei obișnuia să spună: „mai bine să te văd îngropată decât muzicantă...". Dar fiica rebelă nu se lasă și, ca urmare a unei greve a foamei și a insistenței, sfârșește prin a smulge consimțământul tatălui să plece în Germania să studieze la renumitul Conservator din Leipzig. E prima femeie acceptată în clasa de compoziție a *temutului* Carl Reinecke (interesant de menționat e și faptul că aproape 20 de ani mai târziu, la același profesor va studia pianul și cunoscuta pedagogă româncă Constanta Erbiceanu, profesoara lui Valentin Gheorghiu și a Silviei Șerbescu!).

Ca și în cazul Augustei Holmes, vocația compozitoarei Ethel Smyth era pentru marile forme vocal-simfonice. *Missa* ei în *Re* a fost executată în 1893 la *Royal Albert Hall* din Londra și a reprezentat un triumf. Entuziasmat, scriitorul și criticul George Bernand Shaw scrie: „Missa aceasta e mai bărbătească decât aceea a lui Händel"[7]. Ethel Smyth a compus și șase opere, unele cu libret propriu, care s-au prezentat la teatrele muzicale din Weimar, Berlin, Birmingham, Londra și NewYork. De multe ori la pupitrul dirijoral se afla chiar compozitoarea. În afară de creația muzicală, Ethel Smith a lăsat și o importantă operă literară: zece romane, majoritatea cu caracter autobiografic. Pentru meritele ei în domeniul culturii engleze a primit titlul de *Dame*.

Ca și Clara Schumann, Alma Mahler este și ea un exemplu de talent irosit... Alma s-a născut la Viena în 1879 ca fiică a pictorului Schindler. A luat lecții de compoziție cu Zemlinsky, el

---

[7] Eva Weissweiler, *Komponistinnen aus 500 Jahren,* Frankfurt, Edited Fischer Taschenbuch, 1981, p. 308.

însuşi elev al lui Schönberg. Când Gustav Mahler a cerut-o pe Alma în căsătorie a pus condiţia ca ea să renunţe la compoziţie. „De acum încolo vei avea o singură datorie, aceea de a mă face fericit", îi scrie el. Alma trebuia să copieze ştimele din partiturile lui Mahler, să le transpună în diverse chei, dar îi era interzis ca să compună. În jurnalul ei îşi exprima mereu regretul de-a fi renunţat la compoziţie. Un fragment din Jurnal e foarte sugestiv: „În 1910 m-am întors dintr-o plimbare. L-am auzit pe Gustav cântându-mi liedurile. S-a repezit la mine: *Ce am făcut! Opera ta e bună! Trebuie să te pui imediat pe lucru. O parte o vom publica imediat. Trebuie să fie tipărit negreşit*. Era entuziasmat de situaţie, eu nu. Zece ani de studiu pierduţi sunt de nerecuperat. El voia să insufle viaţă nouă unui cadavru"[8]. De pe urma lui Alma au rămas doar 14 lieduri, ca mărturie a marelui ei talent, sugrumat prea de timpuriu.

Şi în Olanda întâlnim compozitoare începând cu secolul al XVIII-lea. Cea mai interesantă compozitoare din secolul trecut mi se pare Elisabeth Kuyper (1877-1953), care după ce a studiat la Amsterdam, a plecat la Berlin să se perfecţioneze. E primită ca prima femeie în clasa de compoziţie a lui Max Bruch. În 1905 este prima femeie care câştigă *Premiul de Stat Mendelssohn pentru compoziţie*. În 1908 e numită profesoară la *Staatliche Hochschulefür Musik* din Berlin, la materii ca Teoria, Compoziţia şi Citirea de partituri – discipline teoretice la care nu mai fusese numită nici o femeie înaintea ei. O altă activitate ieşită din comun a Elisabethei Kuyper a fost aceea de a fonda orchestre de femei la Berlin, Londra şi NewYork, cu care a înregistrat multe succese şi în calitate de dirijoare.

Secolul XX, cu cuceririle sale sociale şi democratice revoluţionare, a fost perioada cea mai creativă pentru femei în toate domeniile, deci şi în acela al muzicii. Spaţiul nu-mi permite aici să vorbesc despre toate compozitoarele importante din ultimul veac. Mă voi rezuma doar la câteva.

Compozitoarea Lili Boulanger (1893-1918) este cunoscută în istoria muzicii ca fiind prima femeie căreia i s-a acordat prestigiosul *Prix de Rome*. Provenea dintr-o familie de muzicieni; şi tatăl ei obţinuse acest *Prix de Rome*, iar sora ei mai mare, Nadia, era o renumită pedagogă, dirijoare, organistă şi compozitoare. Cu toate că Lili Boulanger a trăit tot timpul sub ameninţarea morţii (suferea de tuberculoză), ea a compus totuşi mult în scurta ei viaţă. Lili a scris multă muzică vocală şi corală, dar şi muzică de cameră şi o operă ramasă neterminată, *Prinţesa Maleine*, după Maeterlinck. A murit la 24 de ani.

Germaine Tailleferre (1892-1983) a fost singura femeie din faimosul *Groupe des Six*. L-a avut profesor de orchestraţie pe Ravel. Vasta sa creaţie cuprinde muzică de toate genurile. În 1970 a fost numită profesoară la *Schola Cantorum* din Paris.

[8] Eva Rieger, *Frau und Musik*, Frankfurt am Main, Edited Fischer Taschenbuch, 1980, p. 126.

Alte nume importante sunt: compozitoarele engleze Elisabeth Maconchy și fiica ei, Nicola Le Fanu, Priaulx Rainier, Elisabeth Lutyens și Thea Musgrave; compozitoarele franceze Claude Arrieu, Yvonne Desportes, Elsa Barraine, Betsy Jolas și Ida Gotkowsky; compozitoarele ruse Sofia Gubaidulina, Galina Ustwolskaia și Elena Firsowa; compozitoarele germane Grete von Zieritz și Ruth Zechlin; compozitoarele poloneze Grazyna Bacewicz și Joanna Bruzdowicz; compozitoarea belgiană Jacqueline Fontyn; compozitoarele olandeze Henriëtte Bosmans, Tera de Marez Oyens și Caroline Ansink; compozitoarele americane Amy Beach, Ruth Crawford Seeger, Pauline Oliveros, Gloria Coates; compozitoarea australiană Peggy Glanville Hicks și multe altele.

Școala românească de compoziție a produs, de asemenea, multe compozitoare de talie internațională. Printre acestea, Myriam Marbé (1931-1997) poate fi considerată o *pionieră* a compozitoarelor române. A urmat studii de compoziție cu Mihail Jora și Leon Klepper la Conservatorul de Muzică din București, unde a fost numită, ulterior, profesoară de contrapunct. A fost premiată la numeroase concursuri, iar operele ei se execută la festivaluri internaționale. Printre operele ei mai importante enumerăm: *Ritual pentru setea pământului* pentru cor mixt și percuție, *Le temps inévitable* pentru pian, o sonată pentru clarinet, o sonată pentru două viole, un concert pentru *viola da gamba*, un concert pentru saxofon și multe altele.

Compozitoarea Doina Rotaru, născută în 1951 la București are, de asemenea, o operă impresionantă. Este profesoară la Universitatea Națională de Muzică din București. Distinsă cu *Premiile Uniunii Compozitorilor din România* în anii 1981, 1986, 1989, 1990, 1992 și 1994 și *Premiul Academiei Române* în 1986, a mai câștigat *Premiul I* la *Concursul Internațional Gedok* din Mannheim în 1994 pentru muzica ei simfonică. Piesele ei s-au executat cu succes pe multe scene ale lumii. A compus două simfonii, un concert pentru clarinet și orchestră, un concert pentru flaut, 13 pentru instrumente de coarde și percuție, un concert pentru violoncel, un concert pentru saxofon, precum și alte piese simfonice și de cameră.

Din generația mai vârstnică menționăm doar câteva nume de compozitoare și profesoare la Academia de Muzică din București: Felicia Donceanu, Carmen Petra Basacopol, Irina Odăgescu, Liana Șaptefrați (Liana Alexandra) etc. Dintre cele mai tinere s-au remarcat mari talente ca: Maia Ciobanu, Irinel Anghel, Diana Rotaru, Iulia Cibișescu-Duran, Diana Gheorghiu etc., atât în România, cât și peste hotare, mai ales în cadrul *Festivalurilor Enescu* și la alte evenimente dedicate muzicii contemporane.

Dintre compozitoarele românce stabilite în Occident, au o carieră strălucită în domeniul muzical două foste eleve ale lui Myriam Marbé: Adriana Hölszky și Violeta Dinescu. Adriana Hölszky s-a născut la București în 1953 și a studiat compoziția cu Ștefan Niculescu la Conservatorul de Muzică din București, apoi și-a desăvârșit studiile în Germania, la *Hochschule fürMusik* din Stuttgart. A fost de multe ori premiată: încă din anul 1974, la București, apoi la

Concursul Gaudeamus din Olanda, la *Concursul Gedok* din Mannheim şi la alte competiţii. Adriana Hölszky este una dintre cele mai *cântate* compozitoare din generaţia ei. Două dintre operele ei, *Bremer Freiheit* (*Libertate ca la Bremen*) şi *Die Wände* (*Pereţii*) au făcut *furori* la teatrele de operă din Salzburg şi Viena.

Violeta Dinescu s-a născut în 1953 la Bucureşti. A studiat la Conservatorul de Muzică din Bucureşti obţinând trei diplome: pentru compoziţie, pian şi pedagogie. În 1983 s-a stabilit în Germania şi a susţinut cursuri la mai multe Universităţi din Germania şi Statele Unite. Cele mai importante lucrări ale ei sunt operele *35 Mai* (dupa Erich Kästner), *Foame şi sete* (după Eugène Ionesco) şi *Erendira*, alături de multe alte piese de muzică de cameră şi vocală. Pentru lucrările ei de compoziţie a primit peste 50 de distincţii internaţionale, printre care, în 1984 *premiul I* la *Concursul Internaţionalde Compoziţie din New York.*

Sperăm că figurile de compozitoare evocate în această lucrare au răspuns parţial la întrebarea iniţială: *Există oare o muzică a femeilor compozitor?*

Dar de ce această mare lacună în istoria muzicii de pretutindeni, de ce nu sunt pomenite aceste compozitoare decât rareori şi mai mult în calitate de interprete? Răspunsul este simplu: din necunoaştere şi din lipsă de interes! Istoria muzicii compozitoarelor rămâne o istorie ţinută în umbră, o istorie tăinuită din nepăsare, comoditate, sau chiar mai rău, din adversitate. În cartea sa, care a facut epocă, *Vom Musikalisch Schönen* (1854), esteticianul Eduard Hanslick formulează foarte clar care a fost obstacolul cel mai mare pe care1-au întâmpinat femeile cu talent componistic. Acesta a fost **lipsa de suficientă pregătire teoretică în domeniul compoziţiei**. „Nu simţirea compune, ci talentul muzical educat artistic". Cu atât mai uimitoare şi vrednică de admirat este apariţia pe firmamentul componistic al unor talente de forţă, precum Francesca Caccini, Marianne Martinez, Fanny Mendelssohn, Ethel Srnyth şi altele, care au reuşit să creeze opere la nivelul colegilor lor compozitori, deşi nu aveau aceleaşi facilităţi de perfecţionare în profesie. Majoritatea compozitoarelor din trecut proveneau din familii de muzicieni şi astfel, prin intermediul unui părinte sau soţ, căpătau acces la tainele armoniei şi ale contrapunctului, cunoştinţe indispensabile în arta compoziţiei. Dar şi în aceste cazuri speciale, când pregătirea teoretică era iniţial bună, maternitatea şi alte obligaţii ale vieţii de familie veneau să curme cu mult prea timpuriu avântul creator al acestor compozitoare, elogiate de contemporanii lor. În aceste condiţii, evident că nu putem aştepta o creaţie la fel de bogată ca aceea a compozitorilor bărbaţi. Putem doar să ne bucurăm că, din punct de vedere calitativ, anumite *ópusuri feminine* nu stau mai prejos decât creaţia marilor maeştri. Şi să nu uităm că cel mai popular cântec scris până acum e opera unei femei – Mildred Hill şi anume: *Happy birthday to you!*

BIBLIOGRAFIE

BLANKENBURG, Mascha – *Kontra. Musikkalender*, Kassel, Furore Edition, 1989

HELLWIG-UNRUH, Renate – *Fanny Hensel. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Edition Kunzelmann, 2000

LITZMANN, Berthold – *Clara Schumann, an artist's life*, London, Macmillan, 1913

PENDLE, Karin – *Women & Music*, Indiana University Press, 1991

REICH, Nancy – *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, London, Gollancz, 1985

SIROTA-RESSMEYER – *Victoria: The Life and Works of Fanny Mendelssohn Hensel*, Dissertation, Boston University School of Music, 1981

ŞERBESCU, Liana – Das Jahr *in het leven van Fanny Mendelssohn*, în *EPTA Piano Bulletin*, 1988-1

ŞERBESCU, Liana – *Ethel Smyth's Piano Music*, în *EPTA Piano Journal*, Nr. 48, London, 1995

ŞERBESCU, Liana – *Songs without Words: Fanny Hensel's Bicentenary*, în *EPTA Piano Journal* Nr. 77, 2005, London

ŞERBESCU, Liana – *Farewell to Robert. Variations on a Theme by Him, by Clara Schumann* (*op*. 20) *and Johannes Brahms* (*op*. 9), în *EPTA Piano Journal,* Nr. 80, London, 2006

WEISSWEILER, Eva – *Komponistinnen aus 500 Jahren*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981

WEISSWEILER, Eva – *Italienisches Buch,* Luchterhand Verlag, 1985

*** *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, London, Macmillan Press Limited, 1995

INFLUENȚA ARTEI MUZICALE ÎN FORMAREA PERSONALITĂȚII UMANE

Lector univ. dr. **Yaryna Vyshspinska**

Universitatea Naţională de Stat *Iurii Fedkovici* Cernăuţi, Ucraina

Abstract: The development of personality, her spirituality, the formation of values and priorities of social behavior, the desire to become an active accomplice to many social processes is subject to both individual and social, cultural factors that affect the social activity of the individual. Musical art, thanks to the availability of impact, creates the most comfortable conditions for inclusion in the individual active process of social adaptation and participation in social and cultural activities.

Keywords: personality, social activity, adaptation, musical art, social position.

În zilele noastre, arta este un mijloc de autorealizare. Rolul său în educarea tinerei generații este în continuă creștere. Muzica, cântecul, instrumente muzicale întotdeauna au jucat un rol deosebit, fiind un mod specific al activității artistice și creative. Cercetările la nivelul influenței sociale și culturale a acestui gen de artă a omenirii în formarea activității sociale a personalității, dezvoltarea abilităților de comunicare, a culturii de comunicare, capacitatea de a gândi, toate reprezintă pentru mulți o prioritate în domeniul științei. Printre lucrările de cercetare se numără savanții F. J. Fetis, Y. Yarema, care abordează problema formării genotipului națiunii prin intermediul artei muzicale. Influența lui este incomparabilă, acționând asupra subconștiinței umane, schimbând și perfecționând formele ei, arta muzicală formează expresii socio-culturale, socio-educative, artistice și creative, urmărind nu doar persoane aparte, dar și întreaga națiune. Aceasta este o modalitate eficientă de a combate fenomenele de anti spiritualitate, crearea unui sistem de valori comune pentru întreaga omenire, îmbunătățirea potențialului creativ al personalității. Arta muzicală este o formă de reflectare a culturii. Reflectând fenomene, diverse evenimente din viață, istoria societății, arta muzicală are un impact nu numai asupra sentimentelor individuale, ci și în voința de a percepe lumea înconjurătoare. Arta, în integralitatea sa, este nucleul culturii spirituale și memoria colectivă a umanității, care poartă legătura între diferite generații, națiuni și culturi.

Utilizarea mijloacelor de comunicare non-verbale – prin folosirea sunetelor paletei timbrale, a armoniei muzicale în organizarea procesului educării și formării profesionale a generației tinere în timpul orelor individuale, de grup, de clasă obligatorii și după-școală – va fi modul cel mai eficient și corect, pentru: realizarea adaptării socio-culturale a personalității, manifestarea capacității și

determinarea activității sale sociale, posibilitatea de a găsi compromisuri în diferite situații; toate acestea reprezintă condiții care sunt acceptabile pentru un model de coexistență între grupuri și pături sociale ale unei societăți.

Înțelegând importanța adaptării sociale a personalității, trebuie să evidențiem importanța cooperării între instituții, cum ar fi familia, școala, instituții educaționale extrașcolare și de dezvoltare a copilului (cluburi, palate ale studenților și tinerilor, școli muzicale, școli de artă, sportive, secțiuni ale meseriei populare etc.), școli medii-profesionale și instituții superioare, unde „se realizează stabilirea și crearea condițiilor necesare pentru existența socială a elevilor și studenților, ceea ce le ajută să obțină experiență de comportament social" [**trad.n.**] în afara relațiilor sociale și formarea conștiinței personale[1].

Fiind un puternic factor în dezvoltarea individuală a valorilor de creație, arta muzicală este un mijloc de formare a activității sociale a personalității. Întrebuințarea atât a cântecului autentic, cât și a cântecului duhovnicesc, a cărui melodie armonică este îmbogățită cu simboluri antice, influențează și ajută la redescoperirea persoanelor închise în sine, din cauza unor circumstanțe sociale.

Actualizarea folosirii artei muzicale în timpul muncii cu tineretul, în special cu copiii neglijați sau bolnavi, se realizează prin participarea lor la ascultarea muzicii, empatia ei, redarea caracterului și conținut intern al muzicii prin mișcări, gesturi, expresii faciale. Acest lucru ajută la eliberarea personală de disconfort intern, nesiguranță, frică. Consolidarea și dublarea efectului de simț al libertății interioare, credința în propria putere, apar atunci când copiii relativ pasivi sunt participanți activi în crearea artei muzicale, atunci când ei cântă, fredonează melodia, improvizează, dansează.

Un exemplu de influență a muzicii asupra nivelului activității sociale a tinerilor învățăcei a devenit organizarea de către profesorii și elevii școlii duminicale sub egida bisericii Sf. Parascheva din orașul Cernăuți, a concertului de Crăciun închinat elevilor din estul Ucrainei, care s-a desfășurat în luna ianuarie a anului 2016. A fost o experiență valoroasă și pentru artiști, și pentru public. Copiii școlii duminicale au interpretat diverse colinde vechi din Ucraina, iar prin intermediul unor scene teatrale din tradiția biblică au prezentat Nașterea Mântuitorului. Părinții și organizatorii evenimentului au pregătit o cină tradițională ca în seara de Crăciun, pe masă fiind douăsprezece feluri de mâncăruri de post specifice. Tinerii au cântat colinde, au discutat și ne-am dat seama că aceste minunate tradiții unesc poporul ucrainean și diferitele regiuni, deoarece între noi nu există nici o diferență, suntem la fel. Această unire în jurul valorilor comune a fost posibilă datorită muzicii, a cântecului popular și a rugăciunii.

---

[1] *Cf.* Oksana Rudnytsky, *Pedagogie: generală și artistică*, Ternopil, Cartea de educație – Bogdan, 2005, p. 142.

Sarcina profesorului constă în corectarea procesului de adaptare socială a tineretului. Întrebuinţând tehnica psihologică, socială şi culturală într-o combinaţie echilibrată, obţinem stabilirea modalităţii de socializare a personalităţii. Activitatea în creaţia muzicală ajută la încurajarea şi eliberarea manifestărilor interne personale, la dezvoltarea capacităţilor intelectuale, morale şi etice, care vor reda sunetele armonioase ale lumii exterioare şi prin aceasta vor echilibra normele sociale existente.

BIBLIOGRAFIE

RUDNYTSKY, Oksana – *Pedagogie: generală și artistică*, Ternopil, Cartea de educaţie – Bogdan, 2005

FETYS, Francois Jose – *Curiozităţi istorice ale muzicii*, St. Petersburg, 1855

YAREMA, Yakim – *Spiritualitatea ucraineană în manifestările sale culturale și istorice*, Liov, 1937

ECOURI MUZICALE ÎNTR-O VERSIUNE LITERARĂ MODERNĂ A MITULUI FAUSTIAN

Andrei Apostol, anul I, Master
Universitatea Naţională de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: The twenty century and so called postmodern era come with a lot of symbiosis between artistic branches. But music seems to break all the boundaries we could have imagined. You can hear music everywhere you go, and not only in your imagination but as a real fact. You hear music while you're driving, you can hear music in stores, you can hear music in stations and not only indoor locations but actually you distinguish harmonies even in the park or in the parking area. Of course, technology can explain a lot of these facts. But beyond that, music is in our nature. Life is vibration, life is rhythm! Did you know that ancient Greeks hadn't spoken? Their language was *sung* and they had a kind of notation to indicate how high or low should be the voice in order to speak. When the voices went higher it indicated an accent on that syllable, and the accent in the prosody system gave birth to the rhythm. So here we are: we have pitch, we have rhythm – we have music. There are still some *musical languages* nowadays like mandarin in south-east Asia. So, I wonder, if there's music everywhere, inside each one of us, in the night sky or in the frozen water, if there's music in theaters, if there's music in movies, if there's music even in paintings, let there be music in literature, lot of music, fine music, great music!

Keywords: *The Master and Margarita*, music, musicology, symbol, music history.

Cum ar putea lipsi muzica dintr-o creaţie artistică literară odată ce ea este zămislită în fertilul spaţiu cultural rusesc? Da, se pare că acest neam cu un destin zbuciumat, cu accese fataliste uneori, vibrează cu întreaga sa fiinţă în ritmuri binare sau ternare, cu o expresie lirică, alteori dramatică, într-un registru acut sau pe un ton grav în tot ceea ce iscusit plămădeşte. Dacă în muzică programatismul implică ataşarea simbiotică la un discurs muzical al unui altuia nonmuzical (de cele mai multe ori literar, plastic, însă nu numai), tot aşa consider că în cazul literaturii ruseşti în general, şi a romanului *Maestrul şi Margareta*, în special, muzica poate fi gândită ca substratul programatic al operei literare propriu-zise.

Întreg romanul este presărat de imagini muzicale mai mult sau mai puţin consonante, plasticizate cu mult meşteşug scriitoricesc, precum partea de final a episodului demenţei lui Ioan Nikolaevici Ponîrev-Bezdomnîi: „... şi prin toate ferestrele şi uşile, din toate gangurile, de pe acoperişuri şi terase, din subsoluri şi curţi răzbătea urletul răguşit al polonezei din opera Evgheni Oneghin”[1], sau încheierea spectacolului de magie neagră în care orchestra „deversa un marş zănatic, respingător prin acordurile sale deşănţate”[2] etc.

---

[1] Mihail Bulgakov, *Maestrul şi Margareta*, Bucureşti, Editura Humanitas Fiction, 2012, p. 66.
[2] *Ibidem*, p. 161.

Faptul că inspirăm muzică la orice paragraf al acestei lecturi reiese şi din tehnica prin care personajele, atunci când urmează a intra în dialog, sunt de multe ori reduse la timbrul şi coloratura vocii: „un bariton plăcut, sonor şi foarte insistent răsună din loja nr. 2”[3] sau „glasul de tenor dramatic al lui Berlioz reverbera...”[4].

Un alt aspect, care nu este neapărat muzical descriptiv, ca şi conţinut, ci doar prin aluziile subtile la biografii celebre din istoria muzicii academice europene, îl reprezintă şi onomastica romanului. Deşi au o apariţie episodică, în roman vom întâlni şi personaje precum: Mihail Alexandrovici Berlioz – redactor-şef al unei reviste literare şi preşedintele uneia dintre cele mai mari asociaţii scriitoriceşti din Moscova, Grigori Danilovici Rimski – director financiar al Teatrului de Variaţiuni şi Doctor Stravinski – directorul clinicii de psihiatrie de la periferia Moscovei. Aşa cum am afirmat şi anterior, aceste aluzii nu sunt întâmplătoare. Voi încerca să demonstrez în linii mari că legăturile dintre personajele din roman şi marii compozitori din istoria muzicii ale căror nume le poartă au un temei cât se poate de trainic (ca mai orice altă aluzie din acest *puzzle literar*). Portretele (suma comportamentelor şi atitudinilor în contextele date) personajelor precum: M. A. Berlioz, G. D. Rimski şi Dr. Stravinski consider că sunt intim legate de biografiile corespondenţilor din lumea reală, bineînţeles, într-o interpretare personală, circumstanţială, care trădează cunoştinţe de detaliu ale acelor biografii (aş spune chiar o cercetare amănunţită, vastă, pe multe registre).

De pildă, Hector Berlioz a fost compozitorul romantic poate cu cele mai multe referinţe la mitul faustian: *Opt scene din Faust* (1828), *Damnaţiunea lui Faust* (1846) şi ultima parte a *Simfoniei Fantastice – Visul unei nopti de Sabbat* (1830).

În roman, personajul M. A. Berlioz pare a fi tribunul noii orânduiri socialist-comuniste, idealul întruchipat al omului *nou*, de altfel o persoană erudită, poate *prea cerebrală*, cu o atitudine vădit antireligioasă, un ateu convins. Până aici doar uşoare trăsături ale acelui temperament postiluminist ar putea fi atribuite compozitorului francez. Însă, în *Simfonia Fantastică*, Hector Berlioz foloseşte o tehnică a *leitmotiv*-ului (preluată de la Ludwig van Beethoven) prin care un pasaj ritmico-melodic, adesea identificat cu un motiv este reluat identic sau aproape identic în diferite părţi ale lucrării şi în general, este asociat unei persoane anume, unui loc special sau unei idei fundamentale, aici ea fiind asociată cu persoana iubită. Revenind la roman, încă din începutul acestuia, Hector Berlioz este prezentat ca fiind purtătorul unei poveri ce îl macină, al unei fixaţii prin care dorea cu orice preţ să demonteze, cu un aplomb nărăvaş, existenţa lui Iisus Hristos ca persoană reală, istorică. În acest scop îi comandase prietenului său un poem de care însă, nu era întru totul satisfăcut. Această idee fixă sau *idée fixe* (termen folosit de compozitor în programul propriei simfonii, care nu este altceva decât traducerea termenului german de *leitmotif* în limba

---

[3] Mihail Bulgakov, *op. cit.*, p. 158.
[4] *Ibidem*, p. 12.

franceză, şi care îmi ajută aici mai mult, fiind mai uşor de interpretat în limba română), un veritabil *leitmotiv* al caracterului, îi va pecetlui soarta personajului nostru spre un deznodământ fatal.

Mihail Bulgakov face astfel posibilă, printr-un puseu debordant de imaginaţie şi cunoştinţe solide de detalii biografice, întâlnirea compozitorului Hector Berlioz cu unul din personajele sale de care a fost mereu fascinat, Messire Mephistopheles. Neîncrederea şi încremenirea într-o raţionalitate opacizantă ce dau naştere acelei fixaţii, idei fixe, zugrăvesc un personaj eminamente fatalist. Desigur, este anevoioasă şi sinuoasă încercarea de a trasa corespondenţe clare între trăsăturile personajului fictiv M. A. Berlioz şi cele ale compozitorului francez, mai cu seamă când mediator între cei doi este Mihail Bulgakov. Totuşi, cert este că Hector Berlioz a fost produsul unei culturi postrevoluţionare, care prin actul său de naştere (Revoluţia Franceză) se dorea o mişcare liberatoare, militantă, cu un puternic mesaj antiregalist şi antireligios, înrădăcinată adânc în raţionalismul iluminist premergător. De altfel, aluzia la secolul luminilor este făcută şi prin aducerea în discuţie a filozofului german Immanuel Kant, al cărui umil epigon personajul M. A. Berlioz pare-se a fi. Pe cealaltă parte, sursele despre Hector Berlioz au confirmat că acesta nu era o persoană religioasă, el afirmând în numeroase rânduri prin scrisorile sale că este agnostic, iar în ultima, privitor la religie a conchis: „nu cred în nimic”[5]. În baza acestor confesiuni se iveşte un spaţiu speculativ, desigur, exploatat cu dibăcie de Mihail Bulgakov, însă nu fără lipsă de temei. Este ştiut faptul că Hector Berlioz a avut o serie de turnee în Rusia, în calitate de dirijor şi compozitor, muzica sa fiind foarte apreciată la Moscova şi Sankt Petersburg. De asemenea, se pare că ultimul său turneu în Rusia, pe fondul unei stări de sănătate precare, a fost una din cauzele ce au dus la decesul său. Reîntors din ultimul turneu, el se refugiază pe malurile Mediteranei, la Nisa, pentru a se recupera, însă alunecă pe stânci şi se loveşte la cap, posibil în urma unui accident vascular cerebral, şi rămâne imobilizat la pat timp de trei luni după care se stinge din viaţă. Aceste informaţii din ultimele sale luni de viaţă sunt surprinse, bineînţeles, într-un discurs literar alegoric însă foarte precis şi atent la detalii, în sfârşitul fatalist al personajului M. A. Berlioz. Este descris şi un prezumtiv atac de apoplexie, urmat de un scurt episod de delir, în care acesta face cunoştinţă cu un personaj nelipsit din anturajul profesorului Woland, cadrilatul Koroviev. Celelalte episoade ale biografiei compozitorului sunt urmate într-o cronologie condensată, însă foarte exactă (episodul alunecării şi apoi al imobilizării). Totodată, imaginea atroce a capului tăiat rostogolindu-se nu este nicidecum străină de creaţia compozitorului francez, ea trimţându-ne la scena din sfârşitul celei de-a patra mişcări a *Simfoniei Fantastice* în care Berlioz, prin tehnici contrastante de natură dinamică şi timbrală, descrie în amănunt, cu o grijă obsesivă pentru detaliu, atât clipele dinaintea căderii ghilotinei, prin aducerea motivului/*idée fixe* – rememorarea persoanei iubite în faţa morţii iminente

---

[5] Katharine F. Boult, *The life of Hector Berlioz, as written by himself in his letters and memoirs*, Londra, J. M. Dent & co., 1903, p. 298, *apud* https://ro.wikipedia.org/wiki/Hector_Berlioz.

– într-o nuanţă de *pianissimo*, tema fiind expusă printr-un solo de clarinet întrerupt brusc de intervenţia întregii orchestre în *fortissimo* (căderea ghilotinei) şi *dansul* macabru al capului retezat transpus muzical printr-un scurt *pizzicato* al partidei de coarde. Ar mai fi de spus aici că momentul alunecării pe ulei (această remarcă se vrea mai mult o notă de subsol) are o semnificaţie aparte în cultura populară rusă, căci sufletele, în drum spre rai, sunt obligate să treacă peste o punte unsă cu untdelemn, păcătoşii alunecând în iad, iar drepţii ajungând cu bine dincolo.

Un alt personaj cu rezonanţă în istoria muzicii universale este G. D. Rimski. Corespondentul său este compozitorul rus Rimski-Korsakov, exponent al Şcolii Naţionale Ruse şi părintele orchestraţiei muzicii culte ruseşti. Dacă ar fi să căutăm, poate exagerat de această dată, o cauzalitate între Berlioz şi compozitorul rus, pe lângă tematica fantastică comună, ar fi de adăugat că Rimski-Korsakov s-a inspirat în realizarea *Principiilor* sale de orchestraţie cu predilecţie din cele ale compozitorului francez.

În cazul său se poate vorbi de o anumită concordanţă între personajul fictiv şi cel real. Chiar dintru început descoperim similitudini. Astfel, aşa cum compozitorul Rimski-Korsakov ocupă funcţii importante în instituţiile muzicale centrale ale Imperiului Ţarist începând cu anul 1873 (inspector al muzicii echipajelor flotei, conducătorul Şcolii Libere de Muzică, director adjunct al Capelei Imperiale), tot astfel şi personjul G. D. Rimski este directorul financiar al Teatrului de Varietăţi (inclusiv această instituţie fictivă o putem considera o alegorie pentru lumea colorată, fantastică a muzicii lui Rimski-Korsakov).

În creaţia compozitorului rus prinde viaţă o lume fantasmagorică, în care el este permanent atras de poveştile populare unde se regăsesc credinţe şi practici ancestrale în care se sedimentează înţelepciunea milenară a poporului, toate acestea într-un cadru natural feeric, chiar fantastic.

Personajul G. D. Rimski va fi schiţat de Mihail Bulgakov ca unul nevrotic, mereu agitat, în contextul în care acesta apare mereu în situaţii limită şi înconjurat de personaje agasante, revanşard, scrupulos şi foarte atent la detalii.

Deşi personajul Rimski are o apariţie episodică, momentul retragerii sale din scenă este de-a dreptul terifiant, scoţând la iveală cele mai lăuntrice stări ale caracterului, iar acest moment se doreşte o posibilă alegorie ironică la adresa creaţiei fantastice a compozitorului rus, pentru că ni se prezintă o apostazie generală în care, pe rând, orizonturile luminoase din creaţia compozitorului devin în roman sumbre ferestre spre neant, creaturile angelice se matamorfozează în hâde plăsmuiri ale întunericului care tind să-şi devoreze, să-şi posede creatorul. Aluziile în acest pasaj lugubru se îndreaptă spre opera fantastică *Noapte de mai* a compozitorului rus. Trebuie adăugat şi faptul că acest întreg spectacol macabru se petrece, aşa cum era de aşteptat, într-o sufocantă noapte de mai. Însă, evadările dezinvolte în lumea visului, populată cu zvelte creaturi angelice, diafane, din *Noapte de mai* în roman sunt convertite în veritabile coşmaruri ce prind a domina spaţiul concret, a sufoca

orice umbră de luciditate. Astfel, în aceste împrejurări de un macabru grotesc, personajul nostru, construit pe coordonate carteziene, experiază stări la limita suportabilităţii cu puternice ecouri viscerale, tresăriri spasmodice, fioruri reci ce prevestesc un iminent sfârşit. Însă, se pare că, spre deosebire de Berlioz, Mihail Bulgakov găseşte un detaliu salvator în biografia lui Rimski-Korsakov ce îl determină să fie mai îngăduitor cu soarta personajului.

Compozitorul rus, deşi la o vârstă venerabilă (61 de ani), sprijină în 1905 o revoltă populară îndreptată împotriva abuzurilor imperiale, a războaielor ruso-japoneze şi a stării de sărăcie generală, el compunând chiar muzica pentru imnul acestei revoluţii (*Dubinucika*). Ca urmare a acestor fapte, este înlăturat din toate posturile de conducere ale instituţiilor muzicale centrale. Studenţii, care au fost printre promotorii acestei rebeliuni, îi sunt alături, se retrag în masă din conservatoarele din Moscova şi Sankt Petersburg, iar compozitorul continuă să-i instruiască în arta compoziţiei şi a orchestraţiei din propria locuinţă. Protestul lui Rimski-Korsakov se va materializa într-o operă-balet cu puternice nuanţe satirice la adresa ţarului Nicolae al II-lea şi a războiului devastator ruso-japonez, intitulată: *Cocoşul de aur* (pe un libret inspirat din poemul *Poveştile Cocoşului de Aur* al lui Alexander Puşkin şi a cărui punere în scenă a fost amânată, din considerente politice, până în 1909, după moartea compozitorului).

Revenind la roman, Mihail Bulgakov va intitula aluziv capitolul în care este pecetluită soarta personajului G.D. Rimski: *Glorie cocoşului*. Spre deosebire de referatul biblic, aici strigătele cocoşului (care, de asemenea, sunt *leitmotive* melodice în operă) au un rol izbăvitor prevestind aurora dimineţii şi pun capăt torturii directorului adjunct al Teatrului de Varietăţi care se retrage stupefiat şi marcat pe viaţă în Leningrad (Sankt Petersburg). S-ar mai putea spune şi că Rimski-Korsakov în activitatea sa de culegere şi cercetare folclorică va descoperi vechile rituri precreştine, păgâne, mai ales pe acelea ale Zeului Soare, zeu care îi aduce şi salvarea în roman, credinţe la care va adera în timp.

De observat faptul că, atât în cazul lui Hector Berlioz, cât şi al lui Rimski-Korsakov (ambii compozitori abordând cu oarecare predilecţie subiectele fantastice – evadările în spaţiul oniric, mereu undeva la graniţa între delir şi real, extrasenzorial şi concret), Mihail Bulgakov le urseşte, prin personajele corespondente, întâlniri cu propria creaţie, cu fantasticul infernal care devine, desigur, inacceptabil şi incomprehensibil în planul concret şi care stârneşte torturi inimaginabile, groază cu accese viscerale ce anticipează o (pre)destinaţie unică, fatală.

Excepţie va face personajul Doctorului Stravinski, al treilea caracter muzical în ordinea apariţiei în roman. Corespondentul său în lumea muzicală este Igor Stravinski. Şi aşa cum am încercat să găsesc o legătură de cauzalitate între Berlioz şi Rimski-Korsakov, aş menţiona faptul că Igor Stravinski a fost elevul şi un apropiat al compozitorului Rimski-Korsakov (va petrece vara anului 1902 alături de compozitor şi familia sa la reşedinţa acestuia din Heidelberg, Germania, unde

i s-au recomandat şi lecţii particulare de compoziţie datorită vârstei sale), de care va fi puternic influenţat (de multe ori considerându-l un al doilea părinte după moartea tatălui său natural) atât la nivelul orchestraţiei, coloraturii şi procedeelor de scriitură, cât şi la nivelul tematicii abordate, a accederii în zona credinţelor panteiste ancestrale, a unei ritualistici păgâne pe care, mentorul său, veritabil pionier în acest domeniu ezoteric, i-o inoculase definitiv (influenţe elocvente mai ales în baletele: *Pasărea de foc*, *Petruşka* şi *Le Sacre du Printemps*).

Doctorul Stravinki se află, de departe, în graţiile lui Mihail Bulgakov, care îi hărăzeşte un parcurs facil, presărat cu multe consideraţii laudative. Acestuia îi sunt atribuite descrieri pompoase la tot pasul precum: „marele şef"[6], „tipul e inteligent..."[7] şi este schiţat ca o persoană sagace, cerebrală, foarte echilibrată, un veritabil profesionist.

Revenind la compozitorul Stravinski, este ştiut faptul că prin creaţia sa, deşi unele lucrări au fost primite iniţial cu reţinere, ba chiar consternare, posibil şi în virtutea unei inerţii tradiţionaliste, el a adus multă inovaţie în muzica debutului de secol XX, totodată *digerând* uşor tot ceea ce era nou sau chiar avangardist. De asemenea, este mult mai mult interesat de evidenţierea conflictelor psihologice ale personajelor sale decât de discursul epic, ceea ce pare a-i rezerva în roman un binemeritat loc de şef de clinică de psihiatrie (clinică care este descrisă, posibil aluziv la coordonatele progresiste ale compozitorului, drept un monument de modernitate şi inovaţie tehnologică), undeva la periferia Moscovei, departe de agitaţia urbană, într-un pitoresc cadru natural.

Consider că pentru a desluşi mai bine această poziţionare *preferenţială* a doctorului Stravinski va trebui să facem o scurtă incursiune în însăşi biografia scriitorului Bulgakov. Este cunoscut faptul că în perioada comunistă, în toate ţările blocului socialist s-a instaurat mai întâi o prigoană împotriva tuturor intelectualilor dezidenţi, iar într-o fază ulterioară, s-a oficializat o adevărată instituţie a cenzurii a tot ceea ce însemna creaţie artistică. Desigur că şi Mihail Bulgakov a căzut pradă acestei *fiare* de devorat suflete. Chiar însuşi romanul în cauză a fost interzis (precum şi multe alte lucrări) în U.R.S.S., provocându-i neajunsuri atât de ordin spiritual, cât şi de ordin material, până spre sfârşitul anilor '60 când va vedea lumina tiparului (chiar şi atunci cu unele retuşuri). În aceste condiţii, romancierul se simţea tot mai mult ca o pasăre captivă, a cărei colivii se îngusta treptat odată cu trecerea timpului, sufocându-l. Singura sa salvare era evadarea din această strânsură a spiritului. Va eşua însă în încercările sale de evadare şi, resemnat, va transpune imposibilitatea de a evada, în posibilitatea de a crea. Pe de altă parte, alte *păsări* au reuşit să *fenteze* destinul şi să anticipeze strânsura, iar una dintre ele este şi Igor Stravinski, care părăseşte Rusia definitiv în 1914, puţin înainte de izbucnirea primului Război Mondial. În această lumină, portretul

---

[6] Mihail Bulgakov, *op. cit.*, p. 108.
[7] *Ibidem*, p. 110.

laudativ la adresa doctorului Stravinski, conturat de romancier prin gura pacientului Ivan Nikolaevici, mi se pare justificabil.

Într-un final nu putem închide tabloul muzical al romanului fără a pomeni de un personaj aparte al suitei mefistofelice, şi care pare a fi polarizat întregul val de antipatii al romanului, cadrilatul Koroviev sau Fagot, purtătorul inconfundabil al acelui *pince-nez* ciobit (de altfel, un veritabil *leitmotiv* sau *idée fixe* a romanului) al cărui nume, deşi nu are rezonanţe în istoria muzicii, este prezentat a fi un fost dirijor de cor bisericesc. Aici exegeţii romancierului (printre care şi Ion Vartic, eseist şi profesor de literatură comparată la Universitatea *Babeş-Bolyai* din Cluj-Napoca) îl vor identifica ca un *alter-ego* sau o altă mască a variabilului Bulgakov.

Înţesat la tot pasul cu aluzii la lumea muzicală, abundând în semnificaţii ascunse, în jocuri simbolice de numere, romanul *Maestrul şi Margareta* este, fără îndoială, unul criptat, cu trimiteri permanente la biografia autorului şi de aceea cred că mai ales nouă, deopotrivă muzicieni şi melomani, Mihail Bulgakov ne trimite o subtilă şi ispititoare invitaţie de a ne *înfrupta* întru totul din sensurile şi intenţiile ascunse – cel puţin din punct de vedere muzical – din opera sa. Şi astfel vom putea cântări dacă finalitatea acestui roman se doreşte a fi una pur estetică sau mai degrabă una simbolică.

BIBLIOGRAFIE

BULGAKOV, Mihail – *Maestrul şi Margareta*, Bucureşti, Editura Humanitas Fiction, 2012

GOLEA, Antoine, Marc VIGNAL – *LAROUSSE. Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2010

VARTIC, Ion – *Bulgakov şi secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la Maestrul şi Margareta*, Bucureşti, Editura Polirom, 2007

WEBOGRAFIE

http://www.hberlioz.com/Scores/79679276.htm (accesat la 23.05.2015), BERLIOZ, Hector – *Symphonie Fantastique - Le programme de la symphonie* (versiunea din 1845 şi din 1855), *Extraits des Mémoires* (capitolele 4, 26, 31),

https://ro.wikipedia.org/wiki/Hector_Berlioz (accesat la 24.05.2015),

https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Rimsky-Korsakov (accesat la 24.05.2015),

https://en.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinsky (accesat la 25.05.2015).

SYNESTHESIA IN SCRIABIN'S *FOURTH PIANO SONATA*

Dragoș Andrei Cantea, Master Student, 2nd year
National University of Arts *George Enescu* Iași, class of Lecturer Ph.D **Ioana Stănescu**
Norwegian Academy of Music in Oslo, Norway, class of Professor **Håvard Gimse**

Abstract: Alexander Scriabin – one of the most prominent Russian composers of the twentieth-century. This short essay will present some insights regarding the programmatic directions of his fourth piano sonata. Scriabin's *Fourth Sonata* marks the start of a new stylistic era regarding the sonata form, with features such as monothematic structure or the symmetry regarding the theme – *quasi*-impressionistic in the first movement, and heroic in the final *coda*. Also, this essay includes some suggestions regarding the synesthetic details of Scriabin's work and how it should be developed in most of the classic and romantic composers as well.
Keywords: *synesthesia*, Scriabin, *sonata*, colours, piano.

Rezumat: Alexander Scriabin a fost unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ruşi ai secolului XX. Acest scurt eseu prezintă câteva idei cu privire la direcţiile programatice din *Sonata pentru pian nr. 4*. Această lucrare a lui Scriabin marchează debutul unei noi perioade stilistice în ceea ce priveşte forma de *sonată*, cu trăsături definitorii ca structura monotematică sau simetria temei – *quasi*-impresionistă în prima parte şi eroică în final (*coda*). De asemenea, acest eseu include câteva sugestii cu privire la detaliile sinestezice din lucrările lui Scriabin şi la modalităţile de întrebuinţare a acestora în lucrările compozitorilor clasici şi romantici.
Cuvinte cheie: *sinestezie*, Scriabin, *sonata*, culori, pian.

Synesthesia – general performing aspects

Synesthesia, from a performance point of view, is a phenomenon initiated by the Russian composer Alexander Scriabin.

In general terms, synesthesia refers to the association between two sensations of different nature. In music, especially in Scriabin's works, the term refers to color. Mainly, the association between musical tonalities and nuances from the colour spectrum.

The colours in Scriabin's colour system evolve gradually in the circle of fifths, under the following scheme: *C major* – red, *G major* – orange, *D major* – yellow, *A major* – green, *E major* – turquoise, *B major* – azure, *F sharp / G flat major* – blue, *D flat major* – indigo, *B flat major* – violet, *E flat major* – pink, *B flat major* – brown, *F major* – cherry.

This type of chromatic-association can be observed especially in Scriabin's symphonic and solo piano works. Further on, we will analyze these aspects of composition and aesthetic directions in his *Fourth Piano Sonata* in *F sharp major*, ópus 30.

Fourth Piano Sonata – language and aesthetic directions

Composed in 1903, it is regarded as a representative work in the middle period of creation of Scriabin, from a stylistical point of view.

Scriabin developed a programmatic concept in this sonata through an unpublished free verse poem written in French.

The small poem describes a series of human powerful feelings that evolve towards a distant star, thereby mirroring the structure of the sonata: the *Andante*'s refinement to the ecstatic *Grandioso* in the finale.

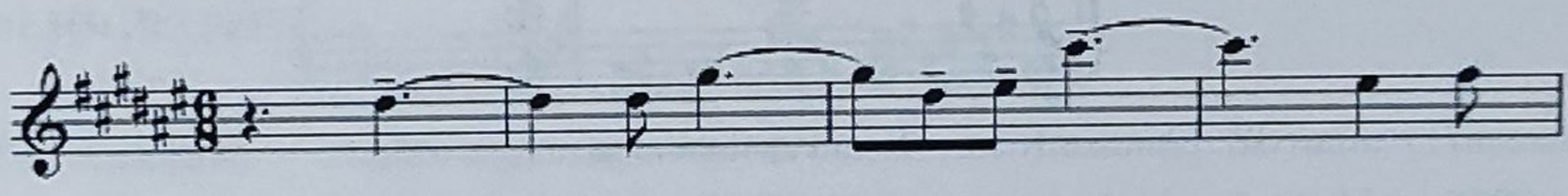
This *Fourth Sonata* is the first from a total of ten, which Scriabin composed with a strong programmatic feature.

The main theme of the work is presented, sequenced and developed along the entire sonata.

Viktor Del'son describes the method as "the most important innovation in content and form". Scriabin used the same procedure in *Vers la flamme*, op. 72, where the main thematic material is "compressed" and then developed throughout the work. In both cases, the climax is placed right at the end, with the melodic plan developing "from the initial to the final solidification of ecstasy".

The sonata is divided into two movements (*Andante* and *Prestissimo volando*) united by *attacca*. Another unifying element is the incipient motif, which receives a heroic character in the end, showing also the element of symmetry in the sonata:

Ex. 1 Alexander Scriabin, *Fourth Piano Sonata* (m. 1-4) – main thematic motif



Ex. 2 Main thematic motif at the Soprano (m. 144-145)

The impressionistic character of the first movement evokes the ethereal in a contemplative atmosphere that gradually extends to a triumphant climax at the end of the second movement.

The compositional language evolves over the Fourth Sonata at both modal and tonal levels, emphasizing the relation between sound and colour.

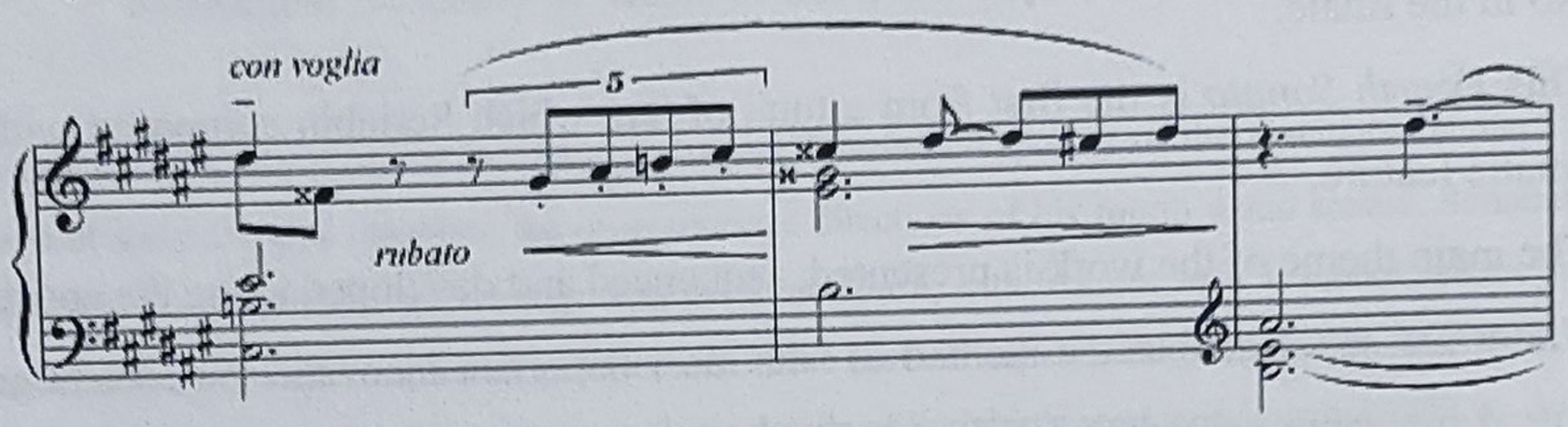
From this perspective, we can consider the first movement (*Andante*) as a genuine soundpainting, where each chord introduces a new nuance.

On the aesthetic level, the sonata can also be analyzed from the genesis point of view, with the creation of the universe and its continuously expansion.

In the *Andante* the first elements come to life, then they begin to unify under the care of the thematic motif from the beginning (see Ex. 1).

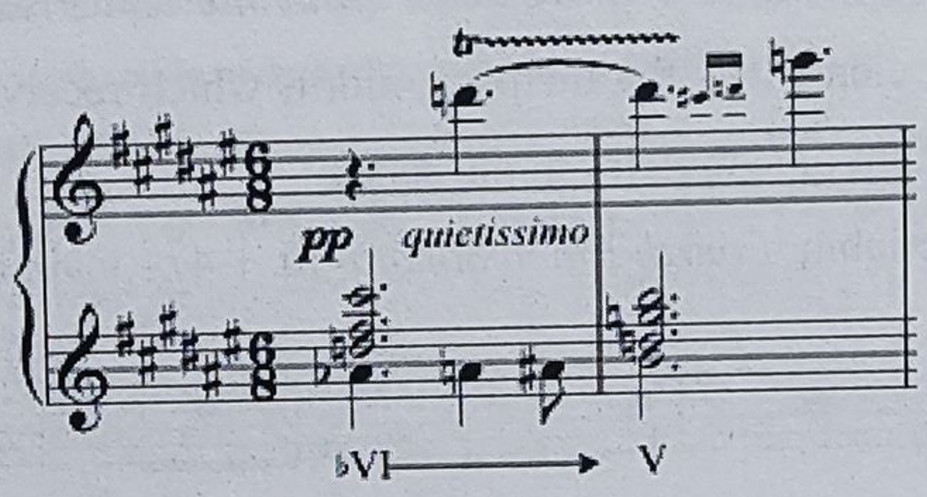
There are some *rubato* sequences in this movement which are designed to diversify foggy, mystical sound:

Ex. 3 (m. 7-9)



Also in the aesthetic category of genesis and of the first signs of life we can include the shining stars with direct correspondence with the trills in the upper register of the piano:

Ex. 4 (m. 20-21)



In this case, the trill seems to modulate the tone color to *G* major. Also, the tension is only partially released as the resolution is succeeded with animato descends (as a contrasting element with the contemplative atmosphere).

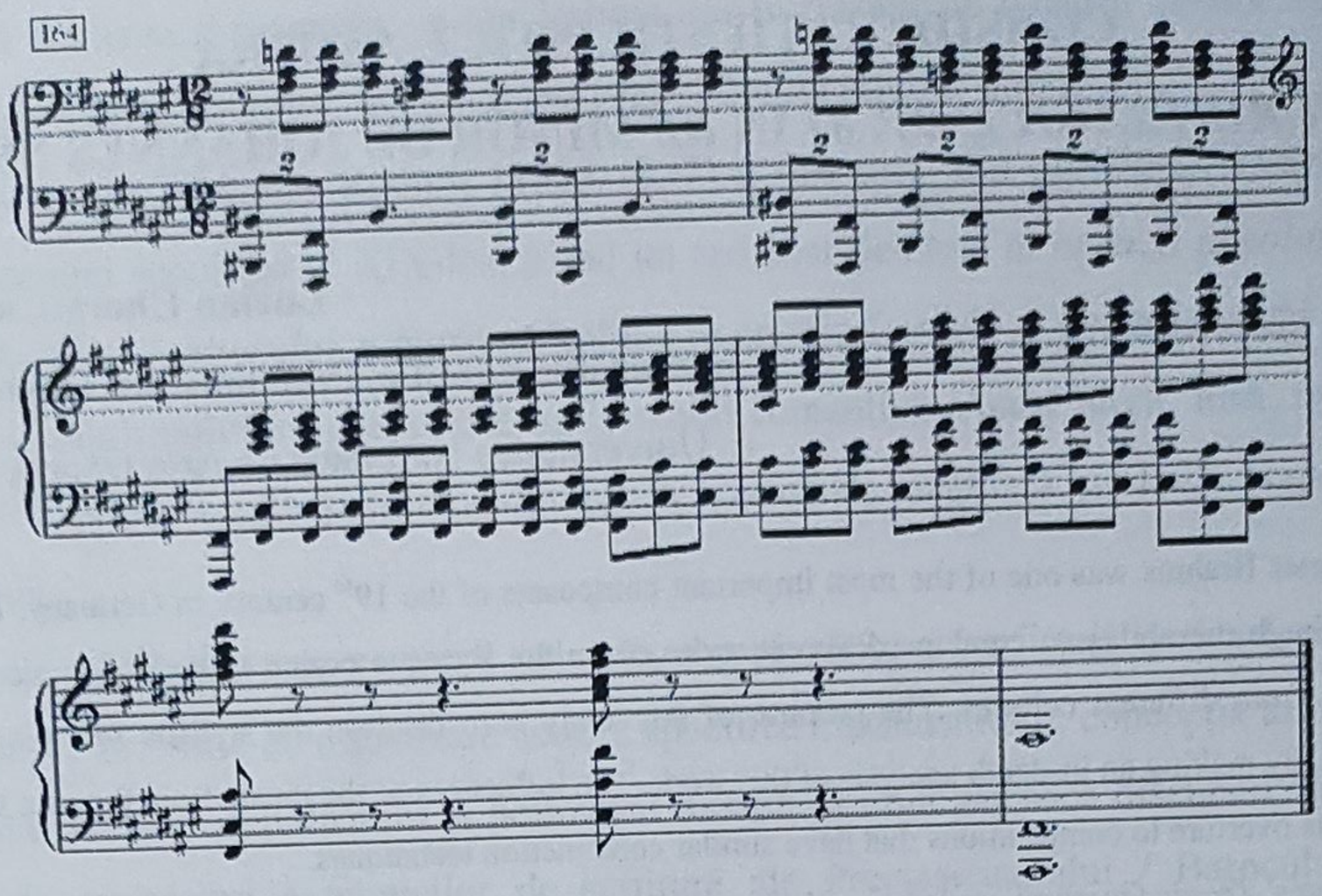
These pseudo-cadences are often encountered in different and very distant tonalities, as the musical course is always looking for a new tonal center.

The second movement of the sonata (*Prestissimo volando*) is famously associated with the idea of dance and flight towards the shining star presented in the first movement.

To this respect there are many aspects that illustrate the flying sensation: various tremolo sequences, broken rhythms, and a powerful bass that serves as the only tonal indicator, because the dominant (*C#*) is constantly replaced by the *D#* – the sixth in the original tonality.

This *D#* arose in the beginning of the sonata, at the soprano voice (see Ex. 1) and is only extinguished at the very end of the work, when at first it turns natural, then descends to *C#*; that is the moment when we can actually hear the first pure *F#* triad:

Ex. 5 Alexander Scriabin, *Fourth Piano Sonata* (m. 64-69)



Synesthesia as an interpretative phenomenon can be studied particularly in the creation of Alexander Scriabin, but the creative principle developed by the Russian composer deserves at least to be analyzed through the works of classical and romantic composers.

The idea of synesthesia is intended to accompany the musical language with new dynamic nuances, with changes of character and finally, by imposing a new interpretative vision on the score.

BIBLIOGRAPHY

ALEKSEEV, Aleksandr – *Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin* (Translation from Russian to German by Ernst Kuhn), Berlin, Studia Slavica musicologica Publishing, 2008

BAKER, James – *The Music of Alexander Scriabin*, New Haven, Yale University Press, 1986

CHIALIN CHIANG, Emily – *Rubato and Climax Projection in Two Piano Sonatas by Scriabin*, Toronto, Graduate Department of Music at University of Toronto, 2013

HULL, Eaglefield A.– *The Pianoforte Sonatas of Scriabin*, The Musical Times, 1916

SCHÖNBERG, Harold – *The Great Pianists from Mozart to the Present*, New York, Simon & Schuster, 1987

STĂNESCU, Ioana – *Creația pianistică a lui Claude Debussy*, Iași, Editura PIM, 2009

STRAVINSKY, Igor – *Poétique musicale*, Paris, Flammarion Publishing, 2011

VASILIU, Laura – *Întrepătrunderea principiilor de formă*, Iași, Editura Artes, 2007

WEBOGRAPHY

SMITH, Kenneth – *Erotic Discourse in Scriabin's Fourth Sonata*
http://mt.artofmemory.com/forums/alexander-scriabin-and-artificial-synesthesia-1016.html
(accessed on 24.12.2016)

CONSIDERAȚII STILISTICE ASUPRA *UVERTURII TRAGICE OP. 81* ÎN *RE* MINOR DE JOHANNES BRAHMS

Lucian Cheran, anul I, Master
Îndrumător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Gheorghe Duțică**
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: Johannes Brahms was one of the most important composers of the 19th century in Germany. His genius can be remarked through the ability to combine different styles, from the Baroque period to the Romantic era, and even musical folklore from different cultures. The purpose of this study is to disclose the stylistic features of the *Tragic Overture*, op. 81, by making an in-depth analysis of this work. The influences of the music from the past will be proven by comparing this overture to compositions that have similar construction techniques.

Keywords: Brahms, *Tragic Overture*, in-depth analysis, style, German Romanticism.

Problematica apartenenței unei lucrări muzicale la mai multe stiluri, fie că vorbim despre o compoziție corală, instrumentală ori vocal-instrumentală, de dimensiuni reduse sau ample, ori despre o anumită zonă istorică, geografică ș.a.m.d. reprezintă un subiect pe cât de incitant, pe atât de vast și de complex.

Muzicologul Valentina Sandu-Dediu afirmă în cartea *Alegeri, Atitudini, Afecte-Despre stil și retorică* că stilul muzical semnifică „... o manieră a discursului, un mod de exprimare, trăsăturile caracteristice ale unui compozitor, interpret, unei perioade, arii geografice, societăți, grup social”[1]. Apoi, va merge mai departe în definirea acestui concept, prin diferențierea celor două abordări în ceea ce privește stilul muzical, folosindu-se de paralele cu arta literară.

Prima categorie – stilul muzical prin prisma abaterilor, face referire la deviația de la normele componistice, fiind vizat *obiceiul* anumitor compozitori de individualizare față de marea majoritate a muzicienilor care urmau o direcție comună. Prin acest lucru, rezultatele obținute erau originale, ajungându-se la adevărate capodopere.

A doua categorie reprezintă stilul muzical privit ca sumă a alegerilor componistice, opțiunile autorilor depinzând de cele mai multe ori mai degrabă de anumite constrângeri cultural-muzicale decât de specificul personalității creatorului. Totodată, această situație poate fi explicată şi prin prisma a numeroşi factori, unul dintre cei mai importanți fiind cel al influențelor stilistice din perioadele anterioare, limbajul sonor fiind îmbogățit prin decantarea acestora într-o concepție

[1] Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte – despre stil şi retorică în muzică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2010, p. 26.

componistică proprie şi originală. De altfel, de cele mai multe ori, cele două abordări ale stilului muzical, adică abaterea și alegerea, se vor îmbina, iar în trăsăturile fiecărui creator vor fi întâlnite influențe din alte perioade, zone, sau chiar din limbajul unui anumit muzician[2].

Compozitorul Johannes Brahms (1833-1897) a fost unul din principalii exponenți ai artei sonore a Germaniei secolului al XIX-lea. Fiind un apărător declarat al *muzicii absolute* în opoziție cu susținătorii *muzicii viitorului*, a reuşit să îmbine în creație formele și genurile vechi tributare erei Barocului și Clasicismului cu o expresie indiscutabil romantică. Acest lucru, însă, nu l-a oprit să utilizeze în compozițiile sale și folclor din zonele germană, maghiară și slavă, preponderent sub forma citatului.

Muzica lui Brahms se remarcă printr-o complexitate a scriiturii derivată din densitatea polifoniei liniare în forme de organizare sonoră specifice Clasicismului, concepția armonică bogată și îndrăzneață, dar și prin poliritmii și polimetrii menite să îmbogățească discursul sonor. Datorită unei profunde cunoașteri a tehnicilor de scriitură ale Preclasicismului / Barocului și chiar a Renașterii, Johannes Brahms a devenit și un maestru în tehnica variațională, lăsând pe tărâmul genurilor în cauză adevărate capodopere. Iscusința prelucrării motivelor se datorează, în principal, rigorii pe care studiul polifoniei i-a impus-o, iar împreună cu o fantezie creatoare puternică, îmbină în partiturile sale tradiția cu limbajul novator pentru vremurile respective[3]. Când își dedica timpul compoziției, muzicianul german lucra simultan la două piese de același gen, de cele mai multe ori contrastante din punct de vedere al caracterului. Spre exemplu, primele două simfonii ale sale, în *do* minor și *Re* major, au fost scrise aproximativ în aceeași perioadă, în situație asemănătoare fiind și cvartetele cu pian în *sol* minor și *La* major, ori simfoniile nr. 3 și 4.

Astfel, uverturii *Academica*, compusă în vara anului 1880 la Bad Ischl, Brahms i-a creat opusul ei, manifestat în același gen, prin *Uvertura tragică* în *re* minor, op. 81. Însuși creatorul, într-o scurtă scrisoare adresată prietenului Carl Reinecke din toamna imediat următoare i-a declarat despre cele două piese orchestrale că „... Una plânge, în timp ce cealaltă râde...".

Titlul de *tragică* sugerează caracterul general al acestei uverturi, muzica fiind dominată de tensiune și un dramatism racordat la tendințele estetice ale secolului al XIX-lea, fără a face trimiteri totuși la vreun subiect literar anume.

Cu toate acestea, unii exegeți precum Max Kalbeck – prietenul și primul biograf al lui Brahms, au avut o ipoteză conform căreia această lucrare ar fi avut o destinație către muzica de scenă, mai degrabă, decât pentru un cadru simfonic, fiind de părere că face trimiteri la drama *Faust*, scrisă de Goethe. Acest aspect nu a fost confirmat de compozitor, el însuşi afirmând despre

---

[2] Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, pp. 18-26.
[3] *Dicționar de Mari Muzicieni*, București, Univers Enciclopedic Gold, 2010, pp. 62-66.

Uvertura tragică că nu are nicio legătură cu vreo tragedie anume, lăsând acea populară idee a muzicienilor din vremea respectivă într-un stadiu pur speculativ.

Muzica sa dezvăluie maturitate componistică, făcând parte din marile capodopere ale artistului german și este la distanță, spre exemplu, de doar două *ópusuri* față de *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* în *Si* bemol major. Această uvertură este scrisă în tonalitatea *re* minor, iar pe parcurs vor apărea relații din sistemul non-gravitațional, compozitorul dând dovadă de o viziune modernă, în ciuda opiniilor *progresiștilor* care îl acuzau de o concepție prea învechită asupra artei sonore și a ceea ce ar trebui să semnifice.

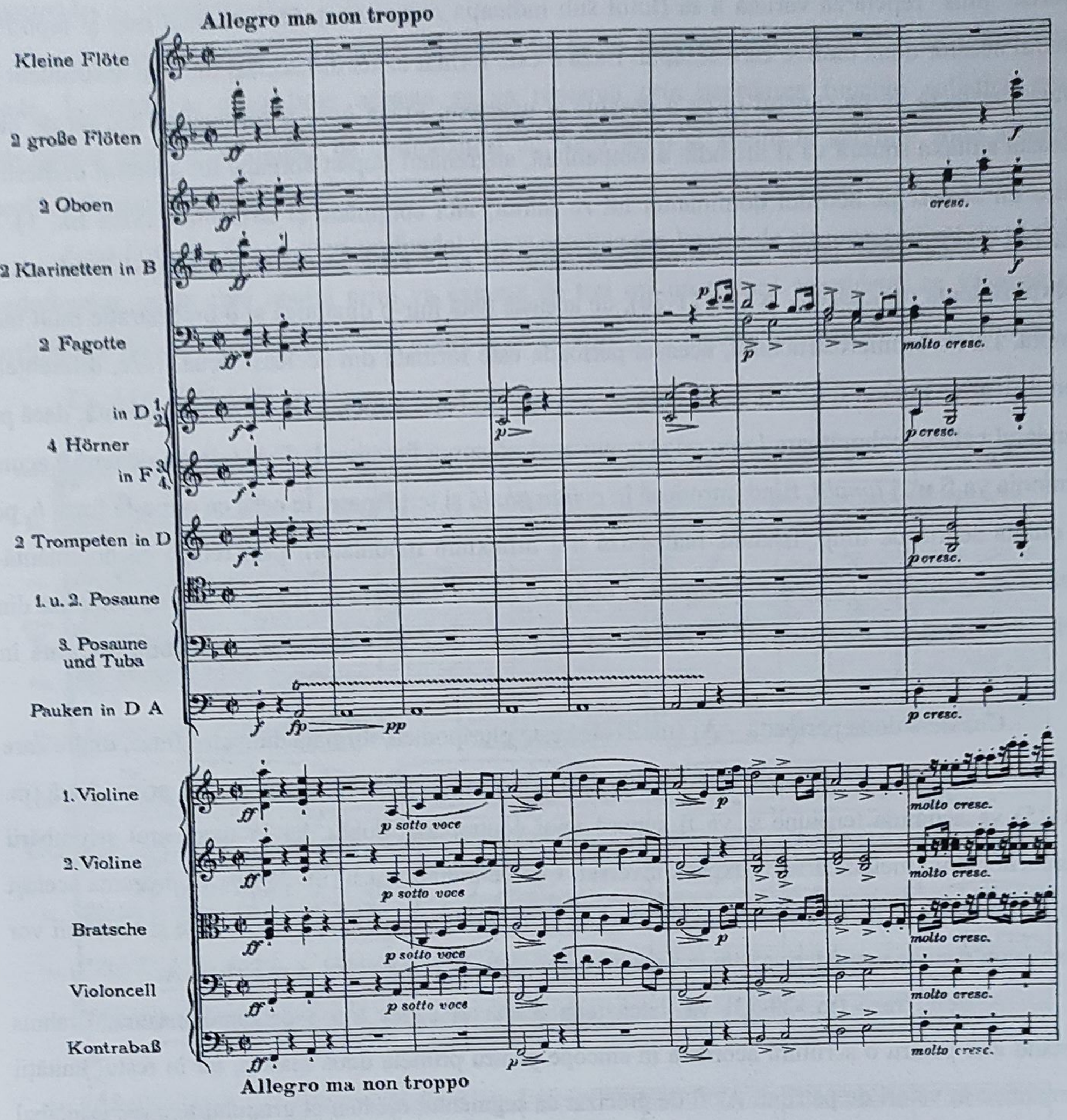
Johannes Brahms utilizează în acestă lucrare un aparat orchestral mare, componența dublă: două flaute, un flaut piccolo, două oboaie, două clarinete în *Si* bemol, două fagoturi, patru corni în *Fa*, două trompete în *Re*, trei tromboane plus tuba, timpane în *Re*, *La* și, nu în ultimul rând, grupul cordofonelor. Sintaxele sonore care predomină sunt *melodia acompaniată*, *polifonia* (în toate ipostazele sale clasice), *omofonia*, dar și momente de *monodie* sub forma *unisonului* orchestral. Limbajul este unul tonal cromatizat, cu anumite interferențe din arealul modalului diatonic, reprezentând un stilem din epocile pre-tonale. Din punct de vedere al arhitectonicii, această uvertură este alcătuită din trei secțiuni (*Allegro ma non troppo – Molto piu moderato – Tempo primo*), dramaturgia sonoră desfășurându-se prin forma de sonată adaptată cerințelor expresiei romantice.

Expoziția (m. 1-184)

Uvertura tragică în *re* minor op. 81 de Johannes Brahms debutează în măsura de *alla breve* și, încă din start, se poate observa influența predecesorului său, Ludwig van Beethoven, prin cele două acorduri care deschid lucrarea. Acestea amintesc de începutul simfoniei nr. 3 *Eroica* în *Mi* bemol major, în care sunt folosite tot două agregate sonore, cu scopul de a concentra atenția ascultătorului asupra muzicii care urmează să se desfășoare. Interesant de remarcat este și faptul că în aceste *tutti*-uri orchestrale, pe acordurile funcțiilor I^6-V (eliptic de terță), Brahms se lipsește în mod deliberat de folosirea piculinei, dar și a celor trei tromboane plus tuba, utilizându-le doar în momentele în care dramaturgia sonoră o cere. Cele două acorduri sunt incisive, atingând efectul dorit.

Această economie a mijloacelor și strategia de manevrare eficientă a instrumentelor poate fi o trăsătură împrumutată chiar de la Wolfgang Amadeus Mozart, care în lucrările sale, în special cele de maturitate, operează eficient cu mijloacele expresive de care dispuneau instrumentele acelor vremuri. În plan melodic, din aceste două structuri verticale se evidențiază intervalul *la-mi* (cvartă perfectă descendentă), celulă pe care compozitorul o va folosi ingenios în construcția formei pe parcursul lucrării, în mai multe momente.

Ex. 1 Johannes Brahms, *Uvertura tragică* în *re* minor, op. 81 (m. 1-9)



Grupul tematic principal al Expoziției (**A**) este format din trei segmente arhitectonice (**A**-$\mathbf{A_1}$-$\mathbf{A_{var}}$) vizând expunerea temei și reexpunerea sa modificată la nivelul timbral și al relațiilor armonice, enunțarea perioadei prime într-o formă alterată și supusă tehnicilor contrapunctice, dar și prelucrarea prin variație și procedee de dezvoltare ritmico-melodică. Toate acestea vor transmite ascultătorului starea de tragic, propunând o muzică tensionată, în ton cu cerințele estetice ale secolului al XIX-lea.

Prima perioadă – **A** (m. 2-20) reprezintă o perioadă dublă (9+9) formată din **A** și **A'**. Segmentul **A** (m. 2-10) reprezintă o temă cu un traseu melodic sinusoidal, în care la sfârșitul frazei consecvente are loc o culminație la nivel melodic, dinamic și orchestral.

Prima frază este compusă dintr-un motiv anacruzic expus la *unison* de către orchestra de coarde plus repetarea variată a sa (totul sub indicația *sotto voce*). De remarcat este și faptul că finalul acestor două motive care compun fraza *a* este format exact din același interval descendent de cvartă perfectă de pe sunetul *la* ce a deschis și uvertura. Fraza *b* va fi tot anacruzică, iar de data aceasta sintaxa sonoră va fi melodia acompaniată, angrenând treptat aproape tot aparatul orchestral către un *climax* pe acordul dominantei lui *re* minor, aici conținând și terța mare (vezi Ex. 1). O măsură tranzitivă va purta sunetul *la* de la registrul grav până în cel supra-acut, de unde va fi reexpusă tema principală – **A'**(m. 11-20), de această dată într-o dinamică și o orchestrație mult mai amplă. La nivel microstructural, această perioadă este formată din aceleași două fraze, diferențele semnificative putând fi observate în ceea ce privește limbajul armonic. În fraza antecedentă, dacă pe fundalul celulei coborâtoare *la-mi* până acum se desfășurau funcțiunile I^6-V (eliptic de terță), acum armonia va fi mai *tonală*, fiind introdusă în *cvinta goală* și terța mare. În ceea ce privește fraza *b*, pe o durată scurtă de timp, Brahms realizează trei inflexiuni modulatorii prin relația de dominantă-tonică la tonalitățile *Fa* major, *la* minor și iarăși *re* minor. Cadența va fi una deschisă, compusă din cele două *tutti*-uri care deschid uvertura, iar *re* minorul se va contura prin sensibila prezentă în acordul treptei a V-a.

Cea de-a doua perioadă – $\mathbf{A}_1$ (m. 21-41) este pluripodică, formată din patru fraze, dintre care primele două vor fi tratate polifonic, iar celelalte vor fi organizate omofonic. Astfel, prima frază (m. 21-25) va acumula tensiune și va fi supusă unui contrapunct dublu, iar în momentul schimbării planurilor linia melodică va fi expusă inversat. Cea de-a doua frază (m. 25-29) va prezenta același tip de polifonie la partida cordofonelor, în timp ce *lemnele*, cornii în *Re*, trompetele și timpanii vor scanda un ritm de marș derivat din materialul *crescendo*-ului orchestral al perioadei **A**.

A treia frază (m. 29-33) va detensiona discursul sonor într-o oarecare măsură, Brahms optând aici pentru o scriitură acordică în sincope pentru primele două măsuri, iar în restul unității semantice în valori de pătrimi. Ar fi de precizat că segmentul median al grupului tematic principal este instabil tonal, fiind realizată o inflexiune modulatorie în *la* minor, apoi o întoarcere la tonalitatea de bază, o modulație pasageră la *Fa* major și revenirea în *re* minor. Ultima frază (m. 33-41) reprezintă reiterarea celei precedente cu diferența că aici dinamica va fi una în primă instanță redusă, ca mai apoi să crească până în nuanța de *forte*, prezența numeroaselor trepte alterate îmbogățind expresiv muzica.

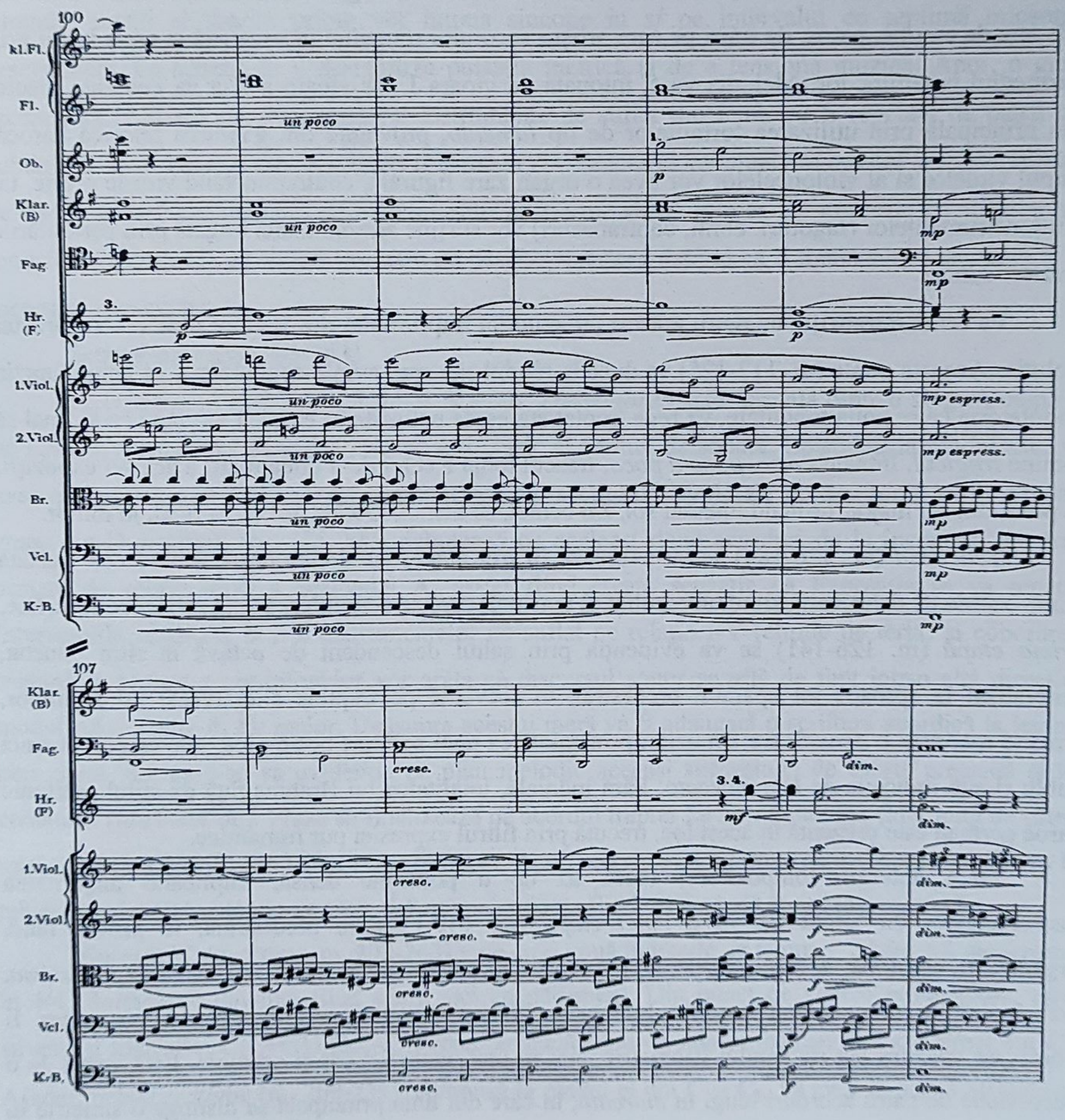
$\mathbf{A}_{var}$ (m. 41-65) are rolul unei dezvoltări pentru temele dezvăluite de până acum ale Expoziției, prelucrând elementele principale ale acestora prin dialoguri între grupuri ale instrumentelor de suflat (oboi plus corn, apoi Fl.+Cl+Fg.), într-o serie de inflexiuni modulatorii la tonalitățile apropiate lui *re* minor. Va urma o angrenare treptată aproape a întregului aparat orchestral, care va avea drept culminație o succesiune de patru acorduri pe funcțiunile VI-III a

tonalității de bază, reamintind de debutul acestei uverturi și un *unison* care readuce motivul de bază al perioadei **A**, pe sunetul *re*.

Intervalul armonic *la-mi* plasat la cornii în *Re* și fagoturi deschid puntea de dimensiuni ample. Împărțită în două faze, aceasta se va remarca prin acordarea funcției solistice unor instrumente mai puțin folosite de compozitori cu acest scop și apelul la anumite zone afective specifice Romantismului.

Faza I (m. 66-83) va oferi un fundal sonor compus din lanțuri de sincope realizat de partida cordofonelor, peste care oboiul prim va expune de trei ori un tricord ascendent, ce va avea ca finalitate de fiecare dată aceeași *cvintă goală* în *sf* la corni plus fagoturi cu care a început puntea.

Ex. 2 (m. 100-113)



A doua fază a punții (m. 84-106) are elemente tematice provenite din **A** și va dezvălui potențialul expresiv al unor instrumente puțin utilizate chiar și de către Brahms în acest sens. Este vorba de trombonul 2 plus tuba, la distanță de o octavă. Combinația timbrală este neobișnuită caracterului cantabil, compozitorul dând dovadă de o inspirație deosebită prin această alegere. Din punct de vedere armonic, vor oscila structuri acordice alterate în tonalitățile *Fa* major, *Sib* major, iar în tranziția spre tema secundară va fi folosit un bloc sonor din două straturi acordice, reprezentând funcțiunile dominantei și subdominantei ale lui *Fa* major, suprapuse. Această tranziție îi va aparține în special cornului 3, care va direcționa discursul muzical într-o zonă luminoasă și poetică a timbrului său, prin explorarea registrului acut.

Tema secundară – **B** (m. 106-113) se înscrie în categoria acelor articulații muzicale încărcate de emoție, patos, de trăiri pe care artiștii secolului romantic încercau să le arate lumii prin intermediul creațiilor lor. Melodia va fi intonată de vioara I, iar vioara a II-a va *comenta* discret linia principală prin utilizarea formulelor de tip *lamento*, provenite din gândirea retorică barocă. Grupul violelor și al violoncelelor vor avea o organizare figurală, contrapunctând viorile prime, iar restul instrumentelor (fagoturi, corni, contrabasuri) vor susține armonia, aici bogată prin permutările centrilor sonori.

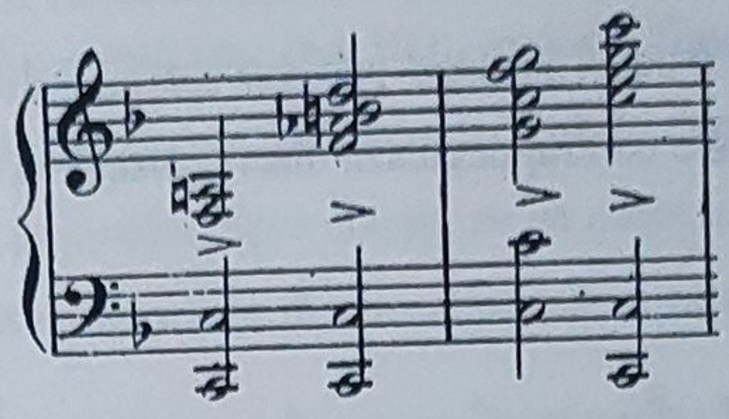
Va urma o tranziție de patru măsuri cu material împrumutat din **B** către o punte cu caracter evolutiv. Această punte (m. 117-125) va duce la rândul său spre ampla concluzie și pe lângă funcția modulatorie către noua tonalitate, va reda treptat starea de neliniște în muzică, urmând ca la final să domine *tragicul*. Într-un *cresc. poco a poco*, traseul tonal a celei de-a doua punți a acestei expoziții, va porni din *Fa* major, urmând imediat *sol, La* bemol, *Si* bemol, *Do, re, sol* și, în final, *fa* minor.

Concluzia (m. 126-184) se structurează în trei etape, iar dramaturgia sonoră este purtată printr-o serie de culminații, fiind un rezultat al tensiunii care se acumulează prin procedee specifice. *Prima etapă* (m. 126-141) se va evidenția prin saltul descendent de octavă în ritm punctat, generalizat la aproape tot aparatul orchestral, în secvențe pe treptele alterate ale lui *fa* minor, urmând mai apoi o densificare a muzicii prin folosirea unei scriituri polifonice, într-un contrapunct dublu și sub indicația de *ben marcato*. Fără îndoială, loialitatea lui Brahms față de stilul polifonic baroc german este prezentă în acest loc, trecută prin filtrul expresiei pur romantice.

Dacă anterior compozitorul făcea uz de o polifonie densă, implicând majoritatea instrumentelor din orchestră, în *a doua etapă* (m. 142-170) va predomina, în primul rând, organizarea omofonă, în ritm punctat, cu o treaptă dinamică mai sus, adică în nuanța de *fortissimo*, contribuind la dramatismul specific brahmsian. Către sfârșitul acestui segment vor putea fi observate trăsături ale sistemului geometric, atât în plan melodic, cât și armonic. Este vorba de o succesiune de patru acorduri lungi în *marcato*, în care din linia principală se distinge o simetrie în cvarte perfecte (*la-re-sol-do*), iar din înlănțuirea acordică, structura armonică a treptei a II-a din *Fa*

major va fi cu septimă și eliptică de terță, cvintă și timbrată în bas de tonica dominantei, rezultând un bloc sonor din cvarte (*do-fa-sol*), răsturnarea I.

Ex. 3 (m. 169-170)



Cea de-a treia etapă (m. 171-184) va readuce în atenție prima frază a perioadei A_1, fiind realizată o imitație între violoncele, contrabasuri, fagoturi și viorile secunde cu viole. Simultan, lemnele, cornii și viorile prime vor intona sincope în *sf* pe intervalul de septimă micșorată descendentă, cu scopul de a destabiliza pulsația metrică și de a tensiona muzica. Apoi, o gamă ascendentă realizată de către aceleași instrumente de suflat din lemn va fi repetată de patru ori, subliniind tonalitatea în care s-a ajuns (*Fa* major) și caracterul concluziv al acestei secțiuni, urmată de opt acorduri ale treptei I în *tutti* plasate pe timpii slabi, ce vor da impresia că măsura s-a modificat, acordurile pe timpii tari care au deschis uvertura venind ca o totală surpriză, acum și la începutul dezvoltării.

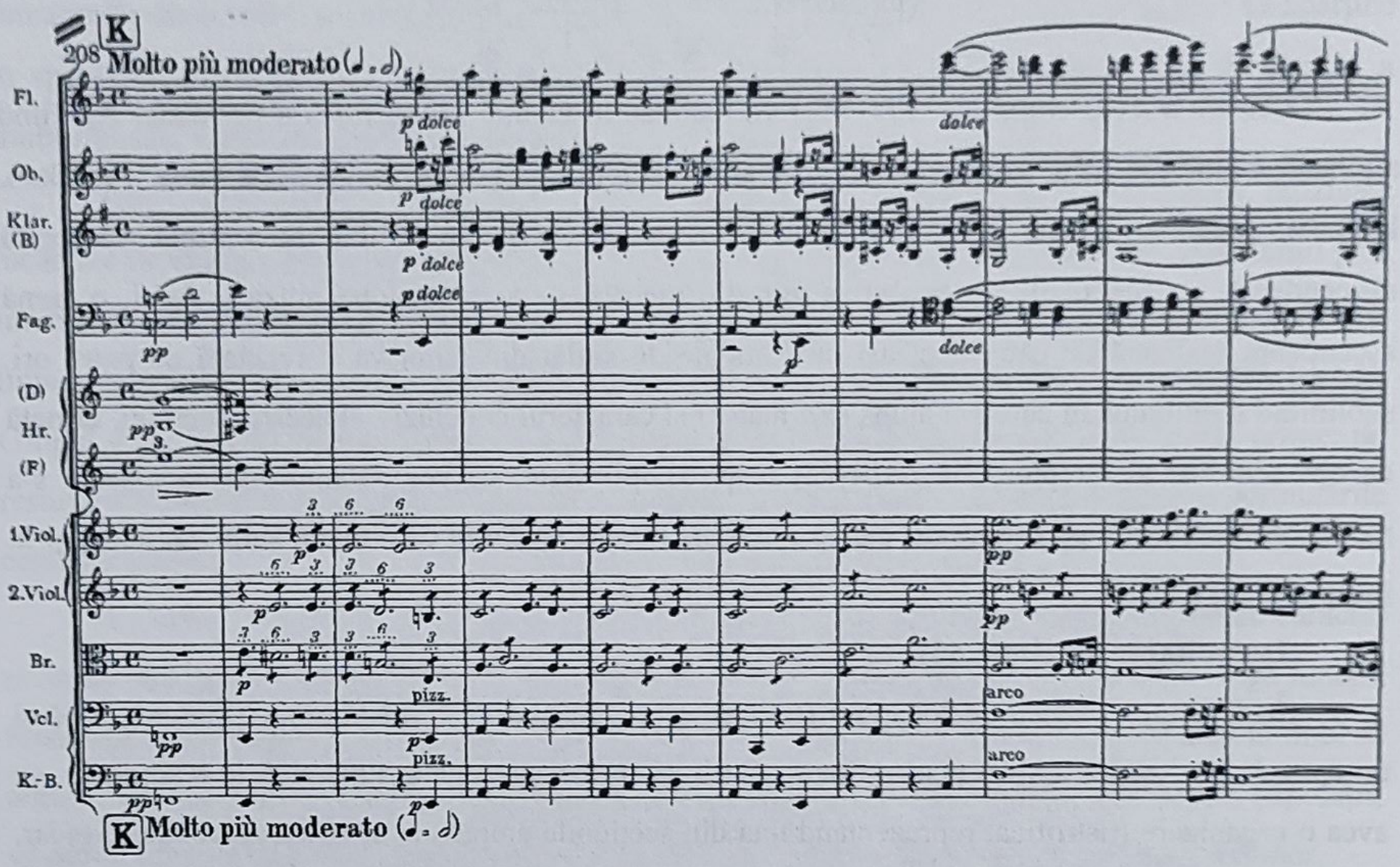
Dezvoltarea (m. 185-263)

În *Uvertura tragică* de Johannes Brahms, *Dezvoltarea* este formată dintr-o singură etapă și un episod, construcție atipică pentru tiparul clasic al formei de sonată. Episodul, la rândul său, va avea o organizare tristrofică, reprezentând una din secțiunile ample ale acestei compoziții. Așadar, *etapa I* a Dezvoltării (m. 185-207) debutează cu aceleași două acorduri de la începutul lucrării, urmate de prima frază a perioadei **A**, astfel fiind creată senzația că Expoziția se va repeta. Intervențiile omofone în *p* a instrumentelor de suflat pe relația I-V (eliptic de terță) și coborârea treptată în *unison* a cordofonelor vor arăta că discursul sonor se află de fapt într-o altă direcție, modulând diatonic în *Fa* major. Deasupra acestui mers va fi adăugată o scriitură acordică la lemne plus corni, din care se va evidenția pe plan melodic aceeași succesiune de cvarte prezentă și în concluzie (*la-re-sol-do*). Fraza se finalizează pe acordul treptei I a noii tonalități, ținut lung de către toată orchestra, vocile fiind distribuite omogen. Apoi, mersul scalar descendent al cordofonelor va fi reluat, muzica îndreptându-se către *fa#* minor, cadența fiind orchestrată în aceeași manieră.

Episodul Dezvoltării (m. 208-263) vine cu o nouă indicație de tempo – *Molto più moderato*, în 4/4 (doimea de dinainte fiind egală aici cu pătrimea). Din punct de vedere arhitectonic, este structurat tristrofic: **C**(C+C1)-$\mathbf{C_{var}}$-**C'**, zona mediană fiind un *fugato* realizat pe baza temei din **C**. Așadar, *prima secțiune* (m. 208-231), compusă la rândul ei din **C** și $\mathbf{C_1}$, va avea în primă instanță o pulsație ternară prin optimile de triolet repetate de către instrumentele de coarde, deasupra cărora

partida oboaielor va expune Tema în sexte și terțe. Intersectarea tonalului cu modalul se produce aici, în primul rând, prin faptul că este prezent modul eolian pe sunetul *la*, iar în al doilea rând, prin relațiile plagale care se formează între înlănțuirile acordurilor. În $\mathbf{C_1}$ se vor evidenția flautele și fagoturile la distanță de două octave, purtând pasager melodia de largă respirație prin tonalitățile *Do*, *la*, *re*, în timp ce cordofonele contrapunctează discret discursul sonor.

Ex. 4 (m. 208-217)



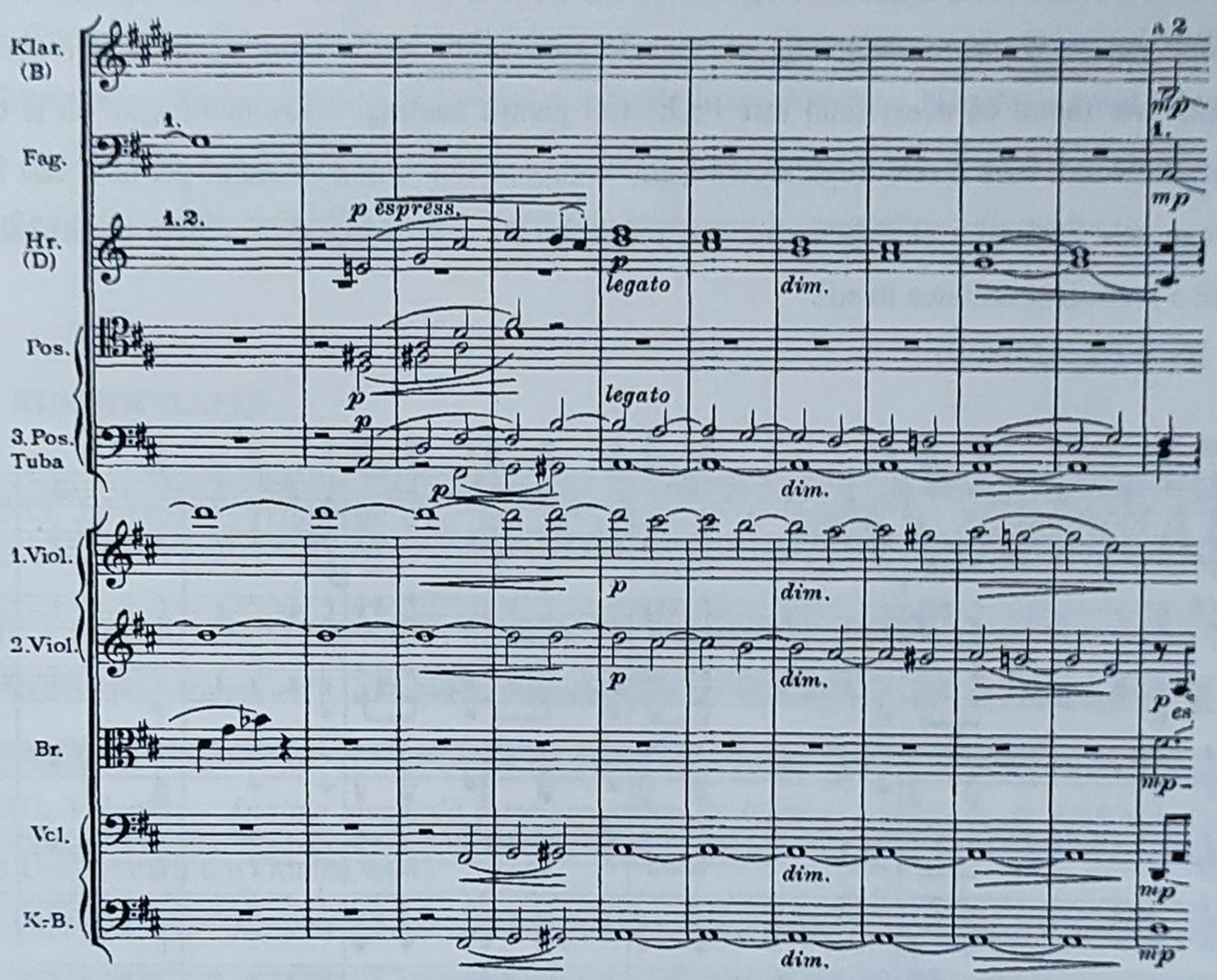
Strofa $\mathbf{C_{var}}$ (m. 231-253) reprezintă un *fugato* în care la început vor participa viorile secunde și partida violelor, ajungând treptat să ia parte întregul compartiment al *lemnelor* și al cordofonelor la desfășurarea polifonică, totul în stil baroc, dar îmbrăcat într-o expresie romantică. La tot pasul vor fi întâlnite inflexiuni modulatorii, schimbările centrilor tonali producându-se în principal prin secvențarea unui motiv din **C**, de fiecare dată într-o ipostază diferit alterată.

Repriza episodului – **C''** (m. 253-263) este una concentrată, deoarece Brahms va omite reiterarea celei de-a doua perioade, urmărind eficiența și echilibrul materialului sonor în structura mare a lucrării, fiind reexpus doar primul segment cu aceeași orchestrație, în *fa#* minor. Cadența va surprinde prin faptul că după înlănțuirea acordică a treptelor I-V#^{7}, Repriza uverturii ar trebui să debuteze în mod normal pe treapta I, numai că autorul va modifica traiectoria tonală, introducând treapta a VI-a (*cadență evitată dramatică*), reprezentând totodată și funcțiunea comună pentru modulația diatonică în *Re* major.

Repriza (m. 264-429)

Și în această secțiune compozitorul a eliminat elementele care formează Tema principală, aducând-o fragmentar, de-a lungul punții care face legătura către Tema secundară. În acest fel, *repriza* va debuta cu *a doua fază a punții* (m. 264-300), melodia fiind expusă de violinele prime și secunde în surdină, ce readuc aminte de cantabilitatea evocată în expoziție, alămurile grave alături de violoncele susținând armonia pe fundal. Spre sfârșit, se va naște ca din nimic un scurt coral plin de sensibilitate și noblețe intonat de cornii în *Re*, tromboanele și tuba pe răsturnările acordului *Re* major.

Ex. 5 (m. 290-300)



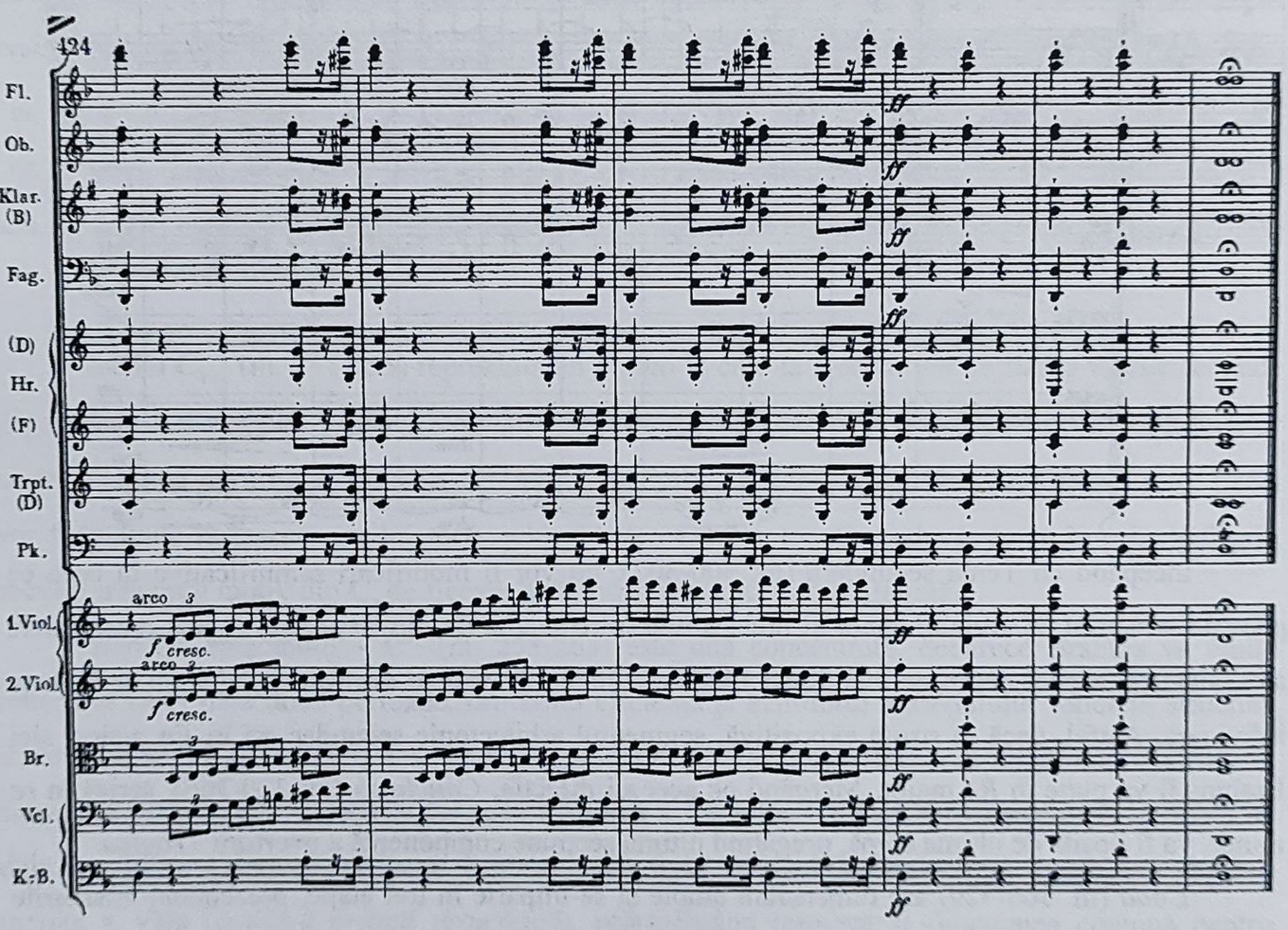
Începând cu Tema secundară (m. 300-307), nu vor fi modificări semnificative în ceea ce privește structura, materialul sonor și orchestrația între secțiunile din Expoziție și cele recapitulate aici, singurul aspect demn de menționat fiind tonalitatea în care se desfășoară, aflându-se la terța inferioară. Astfel, dacă în strofa expozitivă, segmentul arhitectonic secundar era în *Fa* major, aici Brahms îl va pune în *Re* major. Mergând pe aceeaşi direcție, *Concluzia* (m. 320-366), scrisă în *re* minor, va fi lipsită de ultima etapă, pregătind ultima secțiune componentă a uverturii *Tragica*.

Coda (m. 366-429) are dimensiuni ample și se împarte în trei etape, prezentând trăsăturile unei Dezvoltări secunde, particularitate stilistică împrumutată chiar de la Beethoven, predecesorul său. Așadar, în *prima etapă* (m. 366-378), corzile grave cu fagoturile vor cânta motivul de bază al perioadei A în secvențe modulante, ce vor duce discursul muzical succesiv în tonalități din semiton

în semiton. *Crescendo*-ul la aproape toate instrumentele va provoca tensiunea să se acumuleze, cele două acorduri în *tutti* de la începutul lucrării revenind în forță odată cu apariția celei de-*a doua etape*. Această zonă mediană (m. 379-402), va trata în special a doua frază din *Tema principală*, scandând acel ritm punctat într-un dialog între cordofone și alămuri, spre ultima culminație a lucrării.

A treia etapă (m. 403-429) vizează calmarea zbuciumului prezent anterior în *Codă*, făcând loc unei muzici pline de cantabilitate, poezie și afecte cu conținut pozitiv. Începând cu indicația *un poco sostenuto*, tempo-ul se va rări treptat până în punctul în care va fi de două ori mai lent. Din acel moment, odată cu apariția *in tempo* se va reveni brusc la viteza metrică inițială a uverturii, reafirmând pentru o ultimă dată tragicul, atât de bine gândit de Brahms pentru a fi redat sonor. Interesant este faptul că acest final este orchestrat pentru aceleași instrumente care au și deschis lucrarea, dovedind încă o dată logica concepției componistice a muzicianului german, atât în ceea ce privesc cele mai mici elemente care alcătuiesc forma, cât și aspectele legate de arhitectonica generală a lucrării și unitatea în stil.

Ex. 6 (m. 424-429)



Prin urmare, *Uvertura tragică* op. 81 de Johannes Brahms reprezintă rezultatul artistic al compozitorului care a explorat zona tragicului și a afectelelor similare, ori chiar a celor opuse

acestuia, îmbinând cu succes stilul baroc, clasic şi romantic. Eficiența în scriitura pentru orchestră, tratarea polifonică a anumitor segmente din formă, dar şi discursul sonor plin de contraste puternice oferă acestei muzici originalitate, diversitate, dar şi o valoare care o situează între capodoperele artei sonore din Germania secolului al XIX-lea.

De asemenea, trebuie precizat faptul că redarea din punct de vedere interpretativ a sensurilor profunde este o provocare, atât pentru orchestranţi, cât şi pentru dirijor. Dincolo de toate dificultăţile care ţin de tehnica instrumentală şi a gesticii (în cazul şefului de orchestră) se află o muzică ce convinge încă de la prima audiţie, neavând nevoie de efecte menite să o facă să epateze.

Prezentul studiu are menirea de a dezvălui trăsăturile stilistice care stau la baza *Uverturii tragice*. Cunoaşterea limbajului muzical din secolele ce au precedat epoca romantică este vitală pentru înțelegerea lucrării, dar și a concepției componistice brahmsiene. Neoclasicismul relevat prin metode inedite este totodată în conformitate cu tendințele estetice ale vremurilor în care a fost scrisă, rămânând pentru posteritate ca un exemplu al sintezei dintre tradiție și inovație.

BIBLIOGRAFIE

BRAHMS, Johannes – *Tragische Overtüre für Orchester in d-moll, op. 81*, Breitkopf & Härtel, 1881

BUGHICI, Dumitru – *Suita și sonata*, București, Editura Muzicală, 1965

SANDU-DEDIU, Valentina – *Alegeri, atitudini, afecte – despre stil și retorică în muzică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010

TIMARU, Valentin – *Analiza muzicală între conștiința de GEN și conștiința de FORMĂ*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2003

*** *Dicționar de mari muzicieni*, coord. Gheorghe Firca, București, Editura Enciclopedică, 2010

*** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010

WEBOGRAFIE

https://en.wikipedia.org/wiki/Tragic_Overture_(Brahms) (accesat la 01.12.2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms (accesat la 01.12.2016)

ROLUL MELOTERAPIEI ÎN AFECŢUNILE PSIHIATRICE (ARGUMENT ŞI PROLEGOMENE)

Valentin Codescu, anul II, Master
Îndrumător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Veronica Gaspar**
Universitatea *Transilvania*, Braşov

Abstract: The following aims at pleading for the role of music in therapies, especially when the mental diseases are concerned. The union between music, magic and medicine is one of the oldest traditions. Every important culture has attached a great importance to the connections between music and humankind. In the Modern times, some of the ancient practices were found and re-evaluated and, one of the most interesting – melotherapy – became gradually a promising field for researches. In our country Melotherapy has not yet an official status and, even if the doctors are aware of its benefits, the musicians are less informed about this topic. The research Centre of the Music Faculty of the *Transilvania* University in Braşov tries to cover this gap.

Keywords: music, mental diseases, therapies, harmonization, melotherapy.

Utilizarea muzicii în terapii nu este o invenţie recentă. Ultimele decenii au regăsit pe cale ştiinţifică argumente pentru a reactualiza una dintre cele mai vechi tradiţii: legătura dintre muzică şi medicină. Nu degeaba se spune despre medicii psihiatri că sunt doctori de suflete. Având în vedere o întreagă paletă diversă de afecţiuni psihiatrice deja clasificate în Europa de Organizaţia Mondială a Sănătăţii în 1992 (este vorba de CIM 10), precum şi de sistemul American prin experţii Asociaţiei Americane de Psihiatrie în 1994 (este vorba de DSM-IV), se pune problema cum poate ajuta meloterapia în vindecarea sau ameliorarea unor afecţiuni dintre cele mai sus menţionate[1]. Voi încerca, în cele ce urmează, să vin cu argumente în ceea ce priveşte rolul terapeutic pe care îl are muzica, pentru că este deja constatată relaţia de congruenţă dintre psihic şi muzică, pentru că omul percepe dincolo de sunete mesajele ce ţin de natura umană pe care muzica le poartă cu sine. Efectul tămăduitor al muzicii a provocat o noua orientare în medicina contemporană, ce a determinat re-includerea muzicii în programele de recuperare a sănătăţii psihice, aşa cum se întâmpla în medicina tradiţională. De-a lungul timpului, s-a încercat găsirea unui răspuns la întrebarea de ce muzica este terapeutică şi s-a studiat impactul pe care îl are muzica asupra sistemului nervos central şi s-a constatat că cele patru componente ale sunetului (adică înălţimea, volumul, durata şi timbrul), care în culturile antice aveau şi corespondenţe numerologice, astrologice etc. sunt regăsite şi în vocea umană.

[1] CIM (*Classification internationale des maladies*) are 14400 de coduri. A fost realizat între 1983 şi 1992. Codurile DSM - IV (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) referitoare la bolile sistemului nervos sunt publicate de Asociaţia Psihiatrilor Americani în 1994.

Cu mii de ani în urmă, chinezii cunoşteau un sistem muzical care atinsese o adevărată culme a perfecţiunii. Cronologia cea mai admisă situează organizarea sistemului muzical chinez în timpul domniei Împăratului Huangdi în jurul anului 2697 î.Hr. Sub acest suveran, Lian-lie, unul dintre miniştrii săi, a stabilit un echivalent al octavei, care era alcătuită din douăsprezece semitonuri, pe care le-a denumit cele douăsprezece *liu*. Aceste douăsprezece *liu* au fost împărţite în cele Yang şi cele Yin, corespunzând celor douăsprezece luni ale anului şi celor douăsprezece stări psihice; un *liu* Yang (principiu masculin) fiind urmat de *liu* Yin (principiu feminin), fiecare *liu* având bogate semnificaţii simbolice. Încă din antichitate muzica a făcut parte activă din tehnicile de vindecare, fie că era vorba de bolile oamenilor, fie că se refereau la *bolile* societăţii[2]. Principiul de bază era regăsirea armoniei pierdute între organele omului, sau între om şi mediu. Iar conceptul de *armonie* avea un echivalent muzical.

Un principiu asemănător îl avea şi filozofia pitagoriană care a influenţat şi muzica şi medicina Greciei Antice. Prin muzică, omul îşi regăsea armonia şi puntea de comunicare cu zona transcendentală. „Grecia antică avea un sistem elaborat în care fiecare instrument, fiecare frântură de scară muzicală, avea un *ethos* – o funcţie precisă în societate. *Ethos*-ul descindea dintr-o practică străveche magică şi taumaturgică, dar civilizaţia greacă îi conferea şi un atribut moral”[3].

Dintre toate artele, muzica este capabilă să trezească cele mai puternice emoţii în adâncurile fiinţei noastre, pentru că ea este cu siguranţă legată de activitatea psiho-neuro-endocrinologică a omului. Această teorie este demonstrată şi pe calea numeroaselor experimente ştiinţifice, dar este de mult asumată prin efectele ce se pot constata empiric de către oricine.

Muzica are rol de receptor senzorial, afectiv şi intelectual. Dacă în terapiile tradiţionale muzica era de multe ori singurul tratament în terapia bolilor mintale, în zilele noastre folosirea muzicii se alătură medicaţiei specifice fiecărei afecţiuni cu rol de ajutor pentru reabilitarea psihosocială a pacienţilor. Cunoaşterea aspectelor neurologice în înţelegerea rolului meloterapiei este folositoare pentru că s-a constatat că, în cazul apariţiei unor leziuni ale creierului, funcţionarea muzicală rămâne intactă şi este ultima funcţie care se deteriorează. S-au studiat cazuri în care persoane fără abilităţi verbale sau chiar cu handicapuri psihice, ca de exemplu autism, erau totuşi capabile de a învăţa şi transmite muzica. Isabelle Peretz descrie un pianist american de culoare, orb, care a impresionat audienţa în secolul XIX prin cântatul său la pian. El avea un repertoriu de peste 5000 de piese, deşi vocabularul său nu avea mai mult de 100 de cuvinte[4].

---

[2] Maurice Courant, *Essai historique*: *Musique classique des Chinois*. Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, vol. I, pp. 77-211, Coordination Albert Lavignac, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1913, pp. 114-115.
[3] Veronica Gaspar, *Încântare – descântare*; *Eseu despre percepţia sacrului şi muzicii în imaginarul social*, Bucureşti, Editura Libra, 2004, p. 71.
[4] Isabelle Peretz, *Brain Specialization for Music; New Evidence from Congenital Amusia*, *Annals New York Academy of Science*, 2001, p. 156.

Muzica exprimă un mesaj a cărui recepţie depinde nu numai de compozitor şi de interpretare, ci şi de particularităţile funcţionale şi structurale ale celui ce ascultă. Ambele emisfere cerebrale sunt implicate în mecanismele pe care se bazează înţelegerea aplicării muzicii în psihiatrie. Procesele biochimice dintre celulele nervoase sunt foarte puternic influenţate de hormoni. S-a constatat că în timpul unei audiţii muzicale concentraţia diverşilor hormoni variază. De exemplu, muzica lui Mozart determină creşterea concentraţiei hormonilor implicaţi în reacţia de eustress (endorfine, catecolamine). Prin urmare, făcând o corelaţie între meloterapie şi sistemul psihoneuroendocrinologic putem trage concluzia că, sub aspect calitativ şi cantitativ, eliberarea hormonilor în timpul audierii muzicii poate avea o influenţă pozitivă modelatoare şi reglatoare asupra organelor şi aparatelor organismului uman. Pe de altă parte, s-a constatat că stressul influenţează negativ învăţarea şi memoria, astfel încât simpla relaxare produsă de o muzică adecvată poate îmbunătăţi simţitor performanţa şcolară.

Aşadar, folosind mijloacele meloterapiei, putem să acţionăm în sensul diminuării distressului, care poate duce la depresie sau care poate provoca şi alte afecţiuni.

Dacă ne referim la modelul bio-psiho-social al sănătăţii şi al bolii aplicat tulburărilor mentale, putem spune că acesta a dus la un model complex care include pe lângă tratamentul medicamentos esenţial şi acţiuni de reabilitare a pacientului în cauză, adică la acţiuni de îmbunătăţire a abilităţilor sociale, ocupaţionale, creşterea stimei de sine, o mai bună funcţionare în familie, controlul emoţiilor şi altele. La toate acestea poate contribui şi meloterapia, care foloseşte complexul sunet-fiinţă umană în scop terapeutic, muzica *acţionând ca un agent homeostatic*, ajutând la restabilirea ritmurilor fundamentale ale organismului şi apelând la alte limbaje aflate la dispoziţia sa, adică expresia corporală, grafică sau picturală.

Meloterapia îşi propune obiective pe termen scurt, care ţin de starea de sănătate, precum şi obiective pe termen lung, care ţin de reorganizarea personalităţii şi a comportamentului. Detaliind obiectivele meloterapiei, putem să enumerăm aici: realizarea unei stări de relaxare sau de stimulare (în funcţie de afecţiune), provocarea unor reacţii emoţionale (care pot fi eliberatoare), stimularea tuturor elementelor pozitive ale individului, ce pot fi valorificate, meloterapia de grup poate ajuta la ameliorarea relaţiilor de comunicare cu cei din jur, de asemenea, meloterapia poate stimula imaginaţia şi creativitatea, creşterea capacităţii de exprimare verbală, lupta împotriva stressului necesară prevenirii recăderilor, dezvoltarea unor abilităţi de a se descurca în situaţii noi şi multe altele.

Muzica este aceea care creează o atmosferă cu un enorm impact fizic şi psihic asupra pacientului, reuşind să facă oamenii să comunice verbal şi nonverbal, prin intermediul modificărilor afective şi fizice induse. Aici intervine meritul meloterapeutului, care trebuie să ştie să realizeze dozarea optimă dintre exprimarea verbală şi experienţele emoţionale. Trăite împreună, acestea

constituie o formă de comunicare mult mai profundă. Meloterapeutul trebuie să ştie să lase pacientului spaţiul necesar de a se conecta experienţei afective proprii de imagini şi cuvinte, trebuie să-i asigure nevoia de eliberare emoţională, dar în acelaşi timp să aibă conştiinţa acestei eliberări şi siguranţa că cineva (meloterapeutul) îi acceptă experienţa, fiindu-i alături emoţional şi acompaniindu-l empatic.

S-a constatat că atât ascultarea pasivă a muzicii, cât şi cântatul activ sunt benefice ca metode în meloterapie pentru afecţiunile psihiatrice (de la cele *blânde* ca, de exemplu, anorexie nervoasă, până la maladii severe ca schizofrenia). Acolo unde terapia verbală nu poate comunica, meloterapia se aplică şi are rezultate. Cel mai des întâlnit efect este relaxarea obţinută prin meloterapie în cazul anxietăţii şi al depresiei.

Folosirea meloterapiei în demenţe (Alzheimer) necesită o abordare din partea meloterapeutului deschisă schimbării în acord cu starea de sănătate a pacientului. Programul destinat acestei categorii trebuie să fie în mod special elastic, adaptat şi în strânsă corelaţie cu nevoile specifice ale pacientului.

În schizofrenie, meloterapia îşi propune să străpungă izolarea pacientului de mediul înconjurător. Se pot rezolva probleme ale pacienţilor care ţin de comunicare, anxietate, agresiune, dezvoltarea creativităţii, uşurarea propriilor tensiuni, creşterea stimei de sine.

Efectul curativ al muzicii este deosebit de complex. În afară de caracterul ludic al sunetelor şi ritmurilor, această ramură a artelor are nenumărate valenţe terapeutice. Împreună cu anumite tehnici speciale, bazându-se şi pe psihoterapie, tratamentul cu muzică poate deveni o metodă de restabilire a unor funcţii pierdute în anumite cazuri, şi ne referim la câteva tipuri de bolnavi psihici şi cu patologie mentală.

În cadrul medicinii complementare, muzica poate constitui un eficient suport al tratamentelor. Există piese muzicale cu efecte stimulative, calmante sau energizante. Simpla ascultare a acestora devine o audiţie muzicală terapeutică. Termenul de meloterapie implică mult mai multe tehnici. Meloterapia este domeniul ce cuprinde tratamentul care se aplica gravilor bolnavi instituţionalizaţi, persoane cu handicap psihic sau funcţionând în vederea restabilirii comunicării psihosociale pierdute. Pentru a comunica între ei, membrii unei societăţi au nevoie de cele mai variate legături, atât fiziologice (între sistemul nervos central şi propriul organism), cât şi relaţii mentale, psihice, sociale, familiale etc. cu cei din jur. Afecţiuni psihosomatice ori funcţionale determină rupturi drastice, în unele cazuri chiar ireversibile. În aceste situaţii s-a descoperit că meloterapia poate juca un rol important. Complexitatea bolilor în care meloterapeuţii acţionează face ca şi direcţiile de tratament, precum şi pregătirea specialiştilor să fie deosebit de complexă; ei trebuie să se priceapă în multe domenii ca: neurologie, psihiatrie, psihanaliză, psihologie, muzică.

Problema cea mai mare o reprezintă găsirea unei căi prin care efectul dorit de meloterapeut să fie acceptat de bolnav, în funcţie şi de cultura sa muzicală. În general medicii s-au concentrat pe caracteristicile medicale ale cazurilor, considerându-se de multe ori experţi şi în domeniul muzical. Deşi mulţi medici au educaţie muzicală şi sunt o categorie cu mulţi melomani, totuşi expertiza unui muzician profesionist este necesară în egală măsură.

Fiind cea mai complexă artă şi, în acelaşi timp, accesibilă tuturor oamenilor, muzica dispune de cel mai fin şi mai penetrant limbaj senzorial – *sunetul*. Elementele de bază, înălţimea, timbrul, tempo-ul provoacă efecte obiective ale aparatului psiho-somatic. „Muzica acţionează asupra psihicului uman în trei ipostaze, dintre care primul nivel al analizei, cel mai vechi şi, în acelaşi timp, cel mai general, este cel referitor la acţiunea directă a vibraţiei sonore asupra organismului”[5]. Dar elementul artistic, fiind mai complex, presupune şi o *armonizare* între competenţele artistice ale medicului, competenţele medicale ale artistului şi, nu în ultimul rând, familiarizarea pacientului cu tipul de muzică propus. De aceea, meloterapia trebuie să fie rezultatul unui efort de echipă. Meloterapia tradiţională sau legată de descoperirile tehnologice de ultimă oră are rol de verigă de legătură între somatic şi spiritual, idee enunţată de Ludwig van Beethoven: „Muzica este într-adevăr mijlocitoarea dintre viaţa simţurilor şi viaţa spiritului”.

BIBLIOGRAFIE

IFTENI, Petre – *Meloterapie și Patologie psihiatrică* – note de curs, Universitatea *Transilvania*, Brașov

RUBIN, Judith Aron (1987) – *Art-terapia; Teorie și tehnică*, București, Editura Trei, 2009

DRAGULIN, Stela – *Evoluția în meloterapie* – note de curs

GASPAR, Veronica – *Încântare – descântare; Eseu despre percepţia sacrului şi muzicii în imaginarul social*, București, Editura Libra, 2004

PERETZ, Isabelle – *Brain Specialization for Music*; *New Evidence from Congenital Amusia*, Annals New York Academy of Science, 2001

WEBOGRAFIE

COURANT, Maurice – *Essai historique: Musique classique des Chinois*. Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, vol. I, Coordination Albert Lavignac, Paris, Librairie Charles Delagrave, 1921

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123719d/f7.item.zoom (accesat la 10.01.2017)

[5] Veronica Gaspar, *op. cit.*, p. 171.

SONATA PENTRU OBOI ȘI PIAN, OP. 16
DE CAMILLE SAINT-SAËNS

Simona Cojocaru, clasa a XII-a
Îndrumător ştiinţific, Prof. dr. **Ilie Gorovei**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Un pictor își realizează opera pe o pânză, iar muzicienii își pictează creațiile pe tăcere.
Leopold Stokowski

Abstract: French composer, Camille Saint-Saëns was born in Paris, October 9, 1835 and passed away in Algiers in 1921. Posture composer, addressed all areas, all kinds, both religious and profane, drawing of all styles, working with bands easily the most varied vocal and instrumental. *Sonata for Oboe and Piano*, op. 16 by Camille Saint-Saëns is traditionally conceived, as was customary, but a rare one fast tempo, according to compositional trends of that era.

Keywords: *sonata*, unique, virtuoso, interpretation.

Camille Saint-Saëns, compozitor francez, s-a născut la Paris pe 9 octombrie 1835. Normand din partea tatălui, care a murit la două luni după naşterea fiului său, de o tuberculoză pe care el însuşi s-a străduit să o evite întreaga viaţă, înmulţindu-şi călătoriile către ţările însorite, Saint-Saëns a fost crescut de mama şi de mătuşa lui. Ştiind notele înainte de a învăţa să citească, avea cinci ani când a compus prima piesă. Tot în acea perioadă putea susţine partea pianului într-o sonată pentru vioară şi pian de Ludwig Van Beethoven. Din acel moment nu va mai părăsi pianul, devenind unul dintre virtuozii acestui instrument şi nu va înceta să compună, cu o uşurinţă şi o constanţă neobosită. Perfecţiunea meşteşugului său, mai ales măestria orchestrală – înnobila tot ceea ce atingea şi i-a adus o admiraţie care şi-a arătat roadele. S-a stins din viaţă la Alger, în anul 1921[1].

În postura de compozitor, a abordat toate domeniile, toate genurile, atât religioase, cât şi profane, inspirându-se din toate stilurile, lucrând cu uşurinţă cu formaţiile vocale şi instrumentale cele mai variate.

---

[1] La 11 ani, Saint-Saëns susţinea la sala *Pleyel*, primele lui două concerte. Intrat în 1849 la Conservator, la clasa de orgă a lui Benoist, a absolvit-o în 1851 cu Premiul I. Remarcabil improvizator, a fost apreciat de Liszt ca *cel dintâi organist al lumii*. În acelaşi an, 1851, Halévy îl acceptă în clasa lui de compoziţie – acesta fiind unul dintre *redutabilii* judecători la concursul pentru *Premiul Romei*. În 1852, societatea Sainte-Cécile a premiat compoziţia sa, *Oda Sfintei Cecilia*. Aceeaşi societate a semnat în 1877 prima audiţie a *Simfoniei I* şi, trei ani mai târziu, pe acea a *Simfoniei a II-a*. După 1853 a fost numit organist la *Saint-Merri*, de unde va pleca în 1858 pentru a prelua marea orgă de la Madeleine. În 1877, primirea unei moşteniri l-a eliberat de orice constrângere materială. În 1861 îl va uimi pe Wagner prin darurile sale, iar într-o scrisoare din 1867, Berlioz îl semnalează ca pe „un maestru pianist uluitor... şi unul dintre cei mai mari muzicieni ai epocii noastre". Admiraţia pe care o suscită muzicienilor mai în vârstă este împărtăşită de colegii lui de generaţie – mai ales de Bizet – care văd în el *şeful şcolii* muzicale franceze.

A fost unul dintre marii inovatori în domeniul simfoniei. Din cele cinci lucrări de acest gen pe care le-a compus, două au rămas inedite. Spre exemplu, *Simfonia a III-a* op. 78 (1886), dedicată *memoriei lui Franz Liszt*, aduce înnoiri, atât în componența orchestrală, cât și pe plan formal. După Liszt, el este primul compozitor francez care s-a aventurat în domeniul poemului simfonic, gen care îi inspiră, unul după altul: *Vârtelnița Omfalei* (1872), *Phaeton* (1873), *Dansul macabru* (1874) – născut dintr-o melodie – și *Tinerețea lui Hercule* (1877).

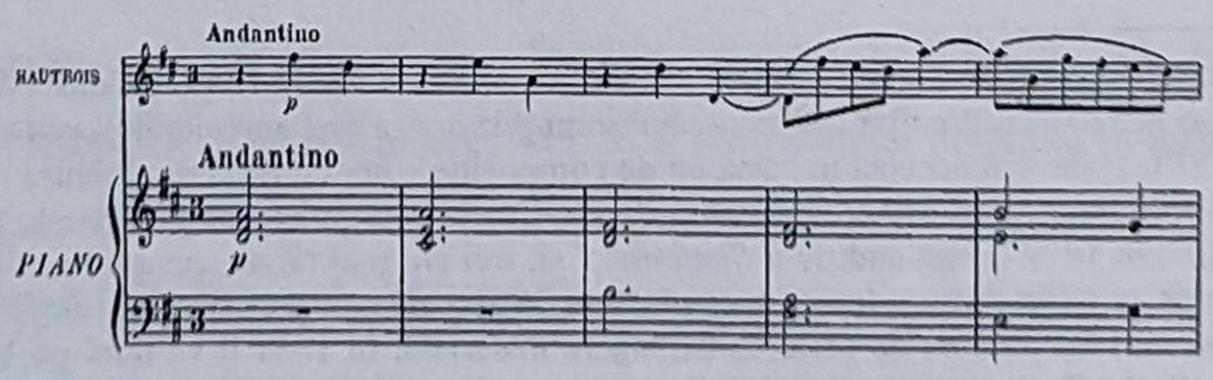
Atras de teatru, ca mai toți muzicienii generației sale, a avut amărăciunea de a nu-și vedea lucrările lirice cucerind succesul la care se așteptase, cu o excepție, opera *Samson și Dalila* (1877), care s-a impus, însă nu fără dificultăți. De la marea operă istorică până la opera comică, a fost atras de toate genurile consacrate și a prezentat succesiv: *Prințesa galbenă* (1872), *Le Timbre d'argent* (1877), *Étienne Marcel* (1879), *Henric al VIII-lea* (1883), *Proserpina* (1887), *Ascanio* (1890), *Phryné* (1893), *Barbarii* (1901), *Elena* (1904), *Strămoșul* (1906), *Déjanire* (1911), fără a mai vorbi de baletul *Javotte* (1896).

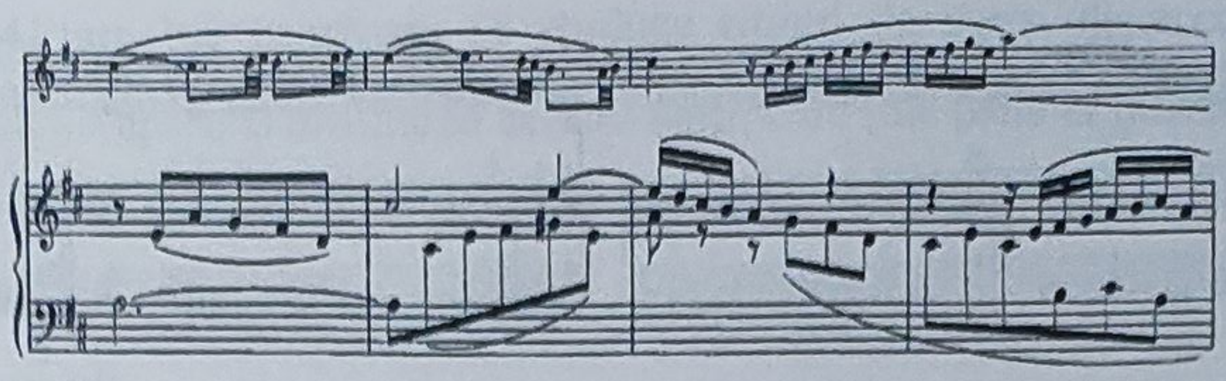
Meritul deosebit al lui Saint-Saëns constă în activitatea multilaterală, trecând de la simfonie la operă, de la lied la critică muzicală și la adâncirea problemelor de filozofie și sensibilitate umană. A fost un savant în istoria muzicală. Debussy, deși nu îl agrea, afirma: „Saint-Saëns este omul care știe cel mai bine muzica întregii lumi".

Luând în considerare succedarea tempo-urilor celor trei părți (1. *Andantino*. 2. *Ad libitum*, *Allegretto*, *Ad libitum*. 3. *Molto Allegro*) putem observa că *Sonata pentru oboi și pian, op. 16* nu este concepută tradițional, cum se obișnuia (prima parte *rapidă*, a doua *lentă*, a treia un *dans* și partea a patra *rapidă*), ci de la un tempo rar la unul rapid, conform tendințelor componistice ale epocii respective.

Prima parte (*Andantino*) a acestei sonate în *Re* major este scrisă în formă tristrofică (împărțită în trei secțiuni: **A**, **B** și $\mathbf{A_1}$). Expresia primei secțiuni este una neoclasică, prin alegerea compozitorului de a contrapuncta linia melodică a oboiului cu o contra-melodie plasată la mâna dreaptă a pianului. Traseul tonal al acesteia este unul modulant, la final ajungându-se din *Re* major în tonalitatea *mi* minor.

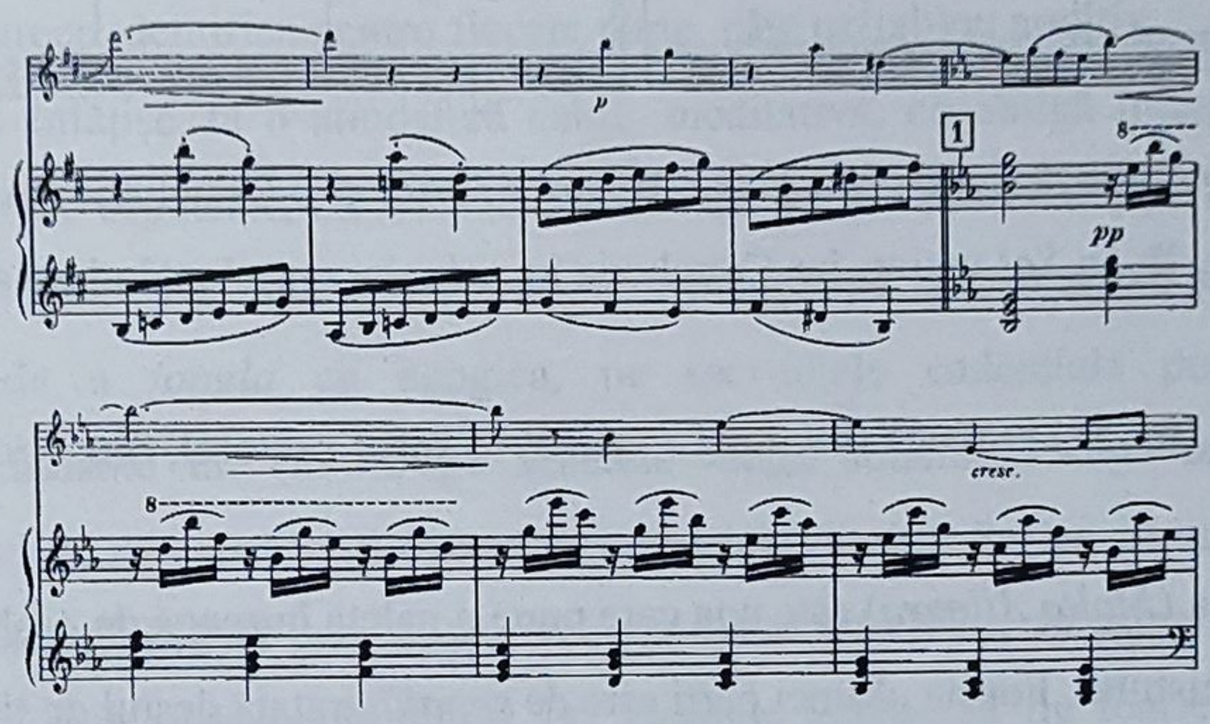
Ex. 1 Camille Saint-Saëns, *Sonata pentru oboi și pian, op. 16* (m. 1-9)





De la măsura 23 începe o tranziție până la măsura 35, unde începe secțiunea **B**. Trecerea spre această secțiune mediană (în *Mi* bemol major) se realizează printr-o modulație enarmonică (*re#* - *mi* bemol). Din punct de vedere ritmico-melodic, este mult mai liber construită decât secțiunea inițială, remarcându-se prin schimbări de tempo.

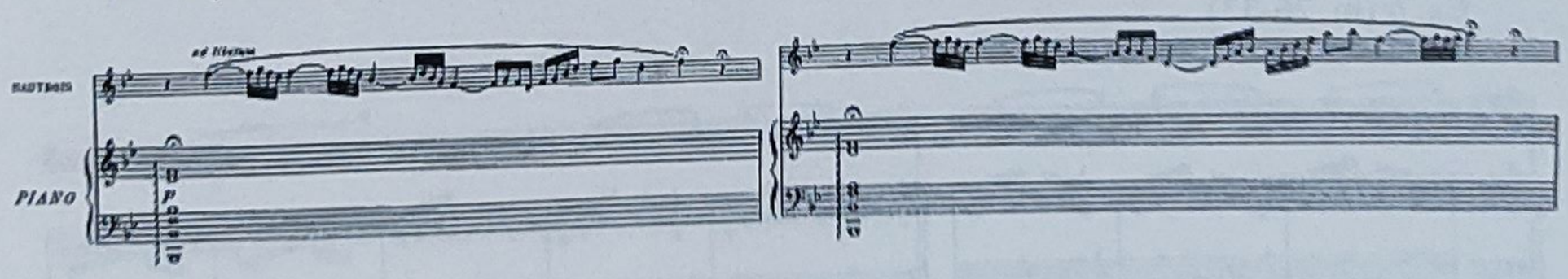
Ex. 2 (m. 31-38)

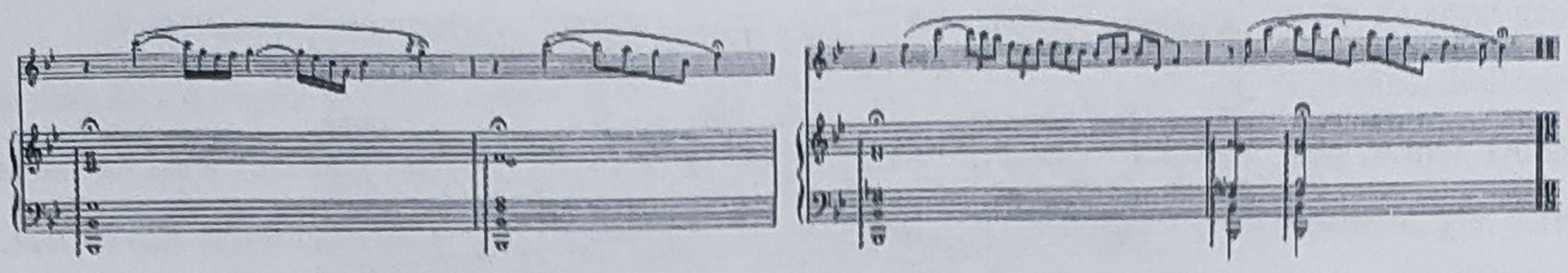


De la măsura 63 până la măsura 70 are loc o tranziție către revenirea secțiunii **A** și a tonalității de bază, *Re* major, într-o versiune modificată. Prin melodica diatonică și procedeele contrapunctice folosite, compozitorul recreează o atmosferă barocă.

Partea a doua (*ad libitum-Allegretto-ad libitum*) este scrisă în *Sib* major. Forma acestei părți este tristrofică mare (**A** – *ad libitum*, **B** – *Allegretto* – compus la rândul său din două perioade $\mathbf{B_1}$, $\mathbf{B_2}$ + Concluzie – și **A'**). Prima secțiune are o desfășurare muzicală aparent liberă, scările oligocordice sugerând un caracter pastoral. Așadar, prima frază este construită pe o scară de 4 sunete (*fa-sol-sib-re*). Celei de-a doua fraze i se mai adaugă un sunet, devenind astfel o pentacordie hemitonică (*fa-sol-la-sib-re*). Următoarele două fraze completează scările expuse anterior, având acum toate sunetele componente ale gamei *Sib* major.

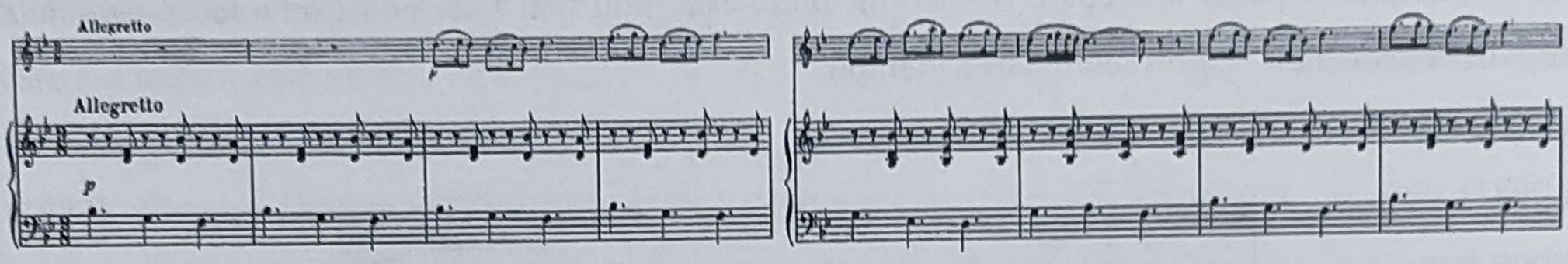
Ex. 3 (m. 1-6)





Secțiunea mediană are caracterul unui dans supus transformărilor specifice genului de sonată.

Ex. 4 (m. 7-14)

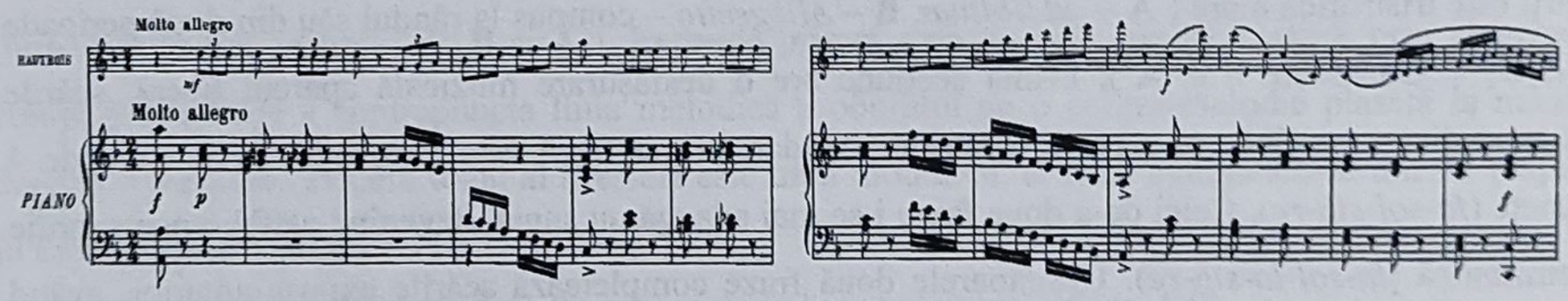


Aceasta este compusă din $\mathbf{B}_1$ (m. 1-31), $\mathbf{B}_2$ (m. 32 -48) şi o Concluzie (m. 49-57). $\mathbf{B}_1$ este în tonalitatea *Sib* major, $\mathbf{B}_2$ în *Sol* major, iar Concluzia în *sol* minor, cadențând pe acordul treptei I cu terță mare.

Secțiunea $\mathbf{A}_1$ (m. 58) readuce discursul muzical în spirit pastoral, într-o variantă mai redusă ca şi dimensiuni.

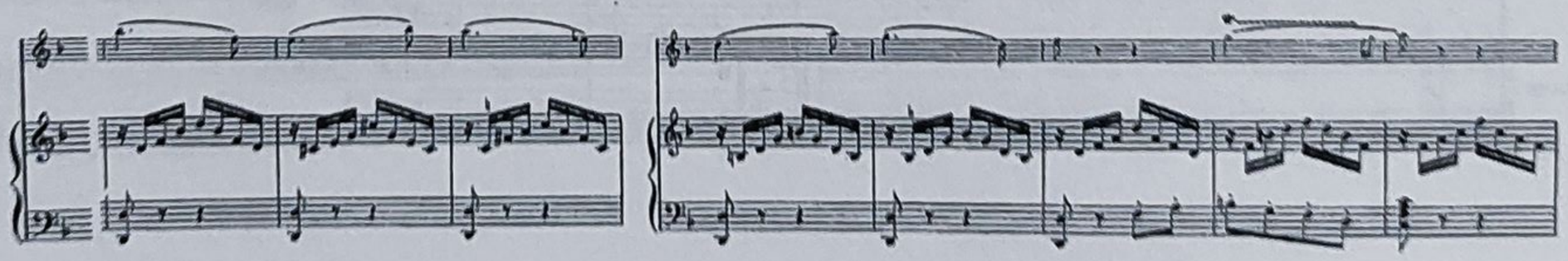
Partea a treia (*Molto Allegro*) este una care pune o paletă întreagă de probleme tehnice, atât oboistului, cât şi pianistului. Forma ultimei părți este de *sonată*, tratată destul de liber. Limbajul este unul tono-modal, deoarece această mişcare se află la confluența dintre tonalitate şi mod. Deşi debutează în *re* minor, pe parcurs vor apărea fluctuații tonale. Tema principală (m.1-25) are un caracter de marş, datorită pulsației ternare a ritmului şi a acompaniamentului incisiv al pianului.

Ex. 5 (m. 1-12)



Tema a doua (m. 26-41) creează impresia unei melodii infinite, prin modulația continuă din semiton în semiton, pornind din tonalitatea *Sib* major.

Ex. 6 (m. 26-33)



La măsura 41 are loc concluzia ce readuce ritmul de marş, de această dată mult mai dinamizat. La măsura 49 apare Dezvoltarea acestei părţi, care ţine până la măsura 114. Aceasta este cea mai amplă secţiune, în care este prelucrat materialul tematic din Tema principală şi cea secundară, în scopul virtuozităţii şi interpretării. Această Dezvoltare are două etape, cea de-a doua începând de la măsura 98.

La măsura 114 apare secţiunea Reprizei – Tema principală este omisă, fiind prezentată augmentat cea secundară până la măsura 128. *Coda* acestei părţi (m. 129) dezvăluie capacităţile tehnice şi interpretative ale oboistului prin numeroasele şaisprezecimi ce explorează întreg ambitusul oboiului.

Fiind o lucrare din perioada Romantismului târziu, lucrarea oferă libertate interpretului, dar şi auditoriului, deoarece identifică pentru fiecare parte, câte un tablou auditiv.

Prima parte înfăţişează o atmosferă caldă, meditativă, ce obligă interpretul la executarea unor mişcări calme ale degetelor, controlând coloana de aer în vederea obţinerii unor fraze cât mai legate şi omogene. Cea de-a doua parte ne poartă imaginaţia spre o *scenă* pastorală, interpretul având libertatea de a *jongla* cu agogica, pe secvenţele cadenţiale punctate armonic de acompaniament. Folosind un *vibrato* pe sunetele lungi, solistul adaugă un plus de eleganță interpretării. Ritmul de *siciliană* va fi executat cu precizie ritmică. Partea a treia aduce o atmosferă mai agitată, ce poate fi redată prin mişcarea promptă a degetelor, folosirea articulaţiei printr-o mişcare rapidă a limbii, pronunţând silaba *Th*. Pasajele trebuie să fie foarte clare din punct de vedere tehnic, dar şi al acurateţii sunetelor. Pentru fixarea elementelor de dinamică şi agogică interpretul va ţine cont de dorinţa compozitorului, notată în partitură.

BIBLIOGRAFIE

GOLÉA, Antoine, Marc VIGNAL – *LAROUSSE. Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Gheorghe Firca (coord.), București, Editura Enciclopedică, 2010

LUDICUL PIANISTIC ÎN MINIATURILE LUI CONSTANTIN SILVESTRI

Mariana Maximiuc, anul IV, Muzicologie
Îndrumător ştiinţific, Lect. univ. dr. **Diana-Beatrice Andron**
Universitatea Naţională de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: Our development is marked by play, because the spirit of all surrounding things, blooming within us, creates the urge of connection to the superior nature. We need to play, because it is the source of enthusiasm, brings the satisfaction of finding and identifying yourself with the pursuit as well as the opportunity of remembering childhood and its fantastic feel. The essential nature of any musical activity is, in fact, a game. This primal status and reality is well known and admitted everywhere, even though not always directly expressed. No matter the purpose music serves in a certain context – be it entertainment, stimulation of a lively state or suggestion of a superior beauty, otherwise unattainable – it definitely preserves its essence and nature. *Suitele pentru pian* [The Piano Suites], pertaining to the author's second epoch of composition are genuine musical jewels, continuing the line started by other Romanian composers in the first part of the 20th century – Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Sigismund Toduţă. In this study, our aim is to identify and underline the playfulness of these miniatures, pointing to elements that would create such an effect, both literary – like the titles of the pieces –, as well as musical components – melody, rhythm, harmony, architectural strategies.

Keywords: playfulness, Constantin Silvestri, pianistic miniature, semantic category, *suite*.

În lumea artelor, *jocul* este un element indispensabil, relaţia dintre *muzică* şi *joc* fiind una fundamentală. „Jocul leagă şi dezleagă, afirmă şi separă" (conform definiţiei aristotelice a Adevărului)[1], captivează, farmecă, vrăjeşte chiar. El conţine două trăsături, două coordonate definitorii ale muzicii, pe care omul le poate percepe şi le poate exprima: **ritmul** şi **armonia**.

Muzica se bazează pe o subordonare voluntară şi pe o adaptare strictă la un sistem de **reguli convenţionale**, referitoare la tonalitate, măsură, melodie, armonie, contrapunct etc. Fiecare cultură are propria ei **convenţie muzicală** – din care, iată, rezultă **sorgintea ei ludică** – şi în general urechea nu suportă decât formele acustice în care a fost educat. Natura esenţială a oricărei activităţi muzicale este *o joacă.* Acest fapt primar rămâne, practic, recunoscut pretutindeni, chiar acolo unde nu este exprimat în mod evident. Fie că muzica serveşte pentru divertisment şi bucurie, fie că vrea să sugereze frumuseţea superioară, ea rămâne tot timpul **joc**.

---

[1] *Cf.* Aristotel, *Organon I. Categoriile. Despre interpretare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1957, p. 207, *apud* Remus Manoleanu, *Muzica sub semnul ludic*, Bucureşti, Editura U.N.M.B, 2008, *op. cit.*, p. 17.

Lucrarea de față propune o abordare a **ludicului pianistic** prezent în cele două *Suite pentru pian, op. 3 nr. 1* și *2* ale compozitorului Constantin Silvestri[2], intitulate *Copii la joacă*.

Dirijor, compozitor și pianist român, de mare fantezie și subtilitate, improvizator inepuizabil, Constantin Silvestri are o operă pianistică de proporții impresionante, creată în intervalul cuprins între anii 1929-1930 și 1955.

Bazându-se pe un criteriu evolutiv-stilistic, Arminiu Cassvan împarte creația lui Constantin Silvestri în patru etape distincte[3].

Prima dintre acestea cuprinde lucrări ce pot fi considerate *de școală*, fiind tributare unui *așa-zis* stil romantic, pe linia compozitorilor Robert Schumann, Franz Schubert, având ca principal stimul *versul*. Primele două *Suite pentru pian op. 3* (1931) fac parte din a doua etapă a creației compozitorului[4], influențată de muzica dintre cele două războaie mondiale și de compozitori precum Paul Hindemith, Serghei Prokofiev sau Igor Stravinski, în creația cărora impulsul motoric constituie un element definitoriu. A treia etapă se distinge prin interesul lui Constantin Silvestri pentru prelucrarea folclorului, iar în ultima etapă predomină lucrări de mici proporții, în care compozitorul, stăpân deplin al mijloacelor sale componistice, a manifestat cea mai mare libertate de expresie[5].

Revenind la a doua etapă de creație, cele șapte piese din prima suită și alte opt din cea de-a doua sunt sugestive, chiar prin titlurile lor, privind interesul manifestat de compozitor pentru universul copilăriei.

Analiza fiecărei miniaturi în parte a dus la decantarea unei sistematizări după titluri, rezultând astfel următoarele **categorii semantice**: **Joc-jocuri** – *Joc cu umbre* (Suita I), *De-a baba oarba* (I), *De-a prinselea* (I), *De-a v-ați ascunselea* (Suita a II-a); **Jucării** – *Soldații de plumb* (I), *Păpușa adormită* (II), *Titirezul* (II); **Stări / Visare, Nostalgie** – *Pastorală* (I), *Moș Ene* (I), *În vis* (II), *Cu rochia bunicii* (II); **Personaje fabuloase** (ființe imaginare) – *Moș Ene* (I), *„Sfintul Niculae”* (I), *Spiridușul* (II), *Paiață* (II), *Gogorița* (II).

Prima categorie semantică, cea a **Jocurilor**, are ca trăsătură generală ideea de mișcare. *Jocul cu umbre* – tradus în limba franceză *Ombre chinoises* – ne duce cu gândul la sonorități specifice

---

[2] Constantin Silvestri a fost o personalitate de anvergură națională şi internațională, atât pe plan componistic, cât şi ca dirijor şi pianist. S-a născut în Bucureşti, pe 31 mai 1913. La vârsta de 19 ani a făcut următoarea declarație: „Scopul meu suprem este bagheta”, iar la 27 de ani dirija Orchestra Filarmonicii din Bucureşti cu lucrarea proprie *Preludiu şi Fugă* (*Toccata*). În 1945 devine dirijor principal al Filarmonicii Bucureşti, iar în 1961 este numit dirijor principal al Orchestrei Simfonice *Bournemouth* din Anglia (pe care a ridicat-o la standarde internaționale). A dirijat şi a efectuat înregistrări cu cele mai renumite orchestre ale lumii. Deşi creația sa nu cuprinde un număr foarte mare de lucrări, toate sunt concepute cu o atenție deosebită pentru formă, orchestrație, claritate şi concizie.

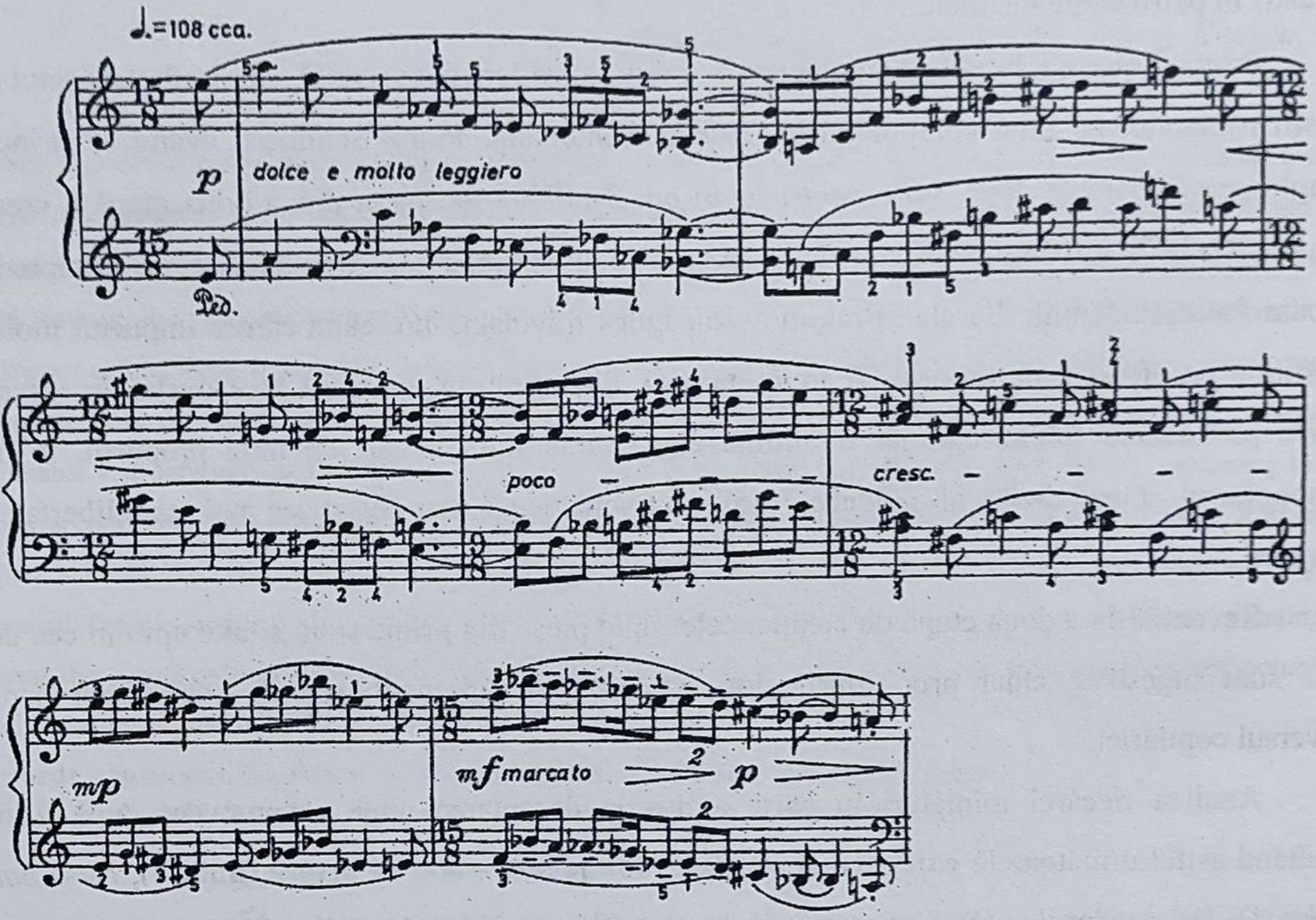
[3] *Cf.* Arminiu Cassvan, *Etape în creația lui Constantin Silvestri*, în rev. *Muzica*, Bucureşti, nr. 6/1958, p. 28.

[4] Alături de *Sonatina pentru pian* op. 3, nr. 3 şi *Suita a III-a* op. 6, nr. 1.

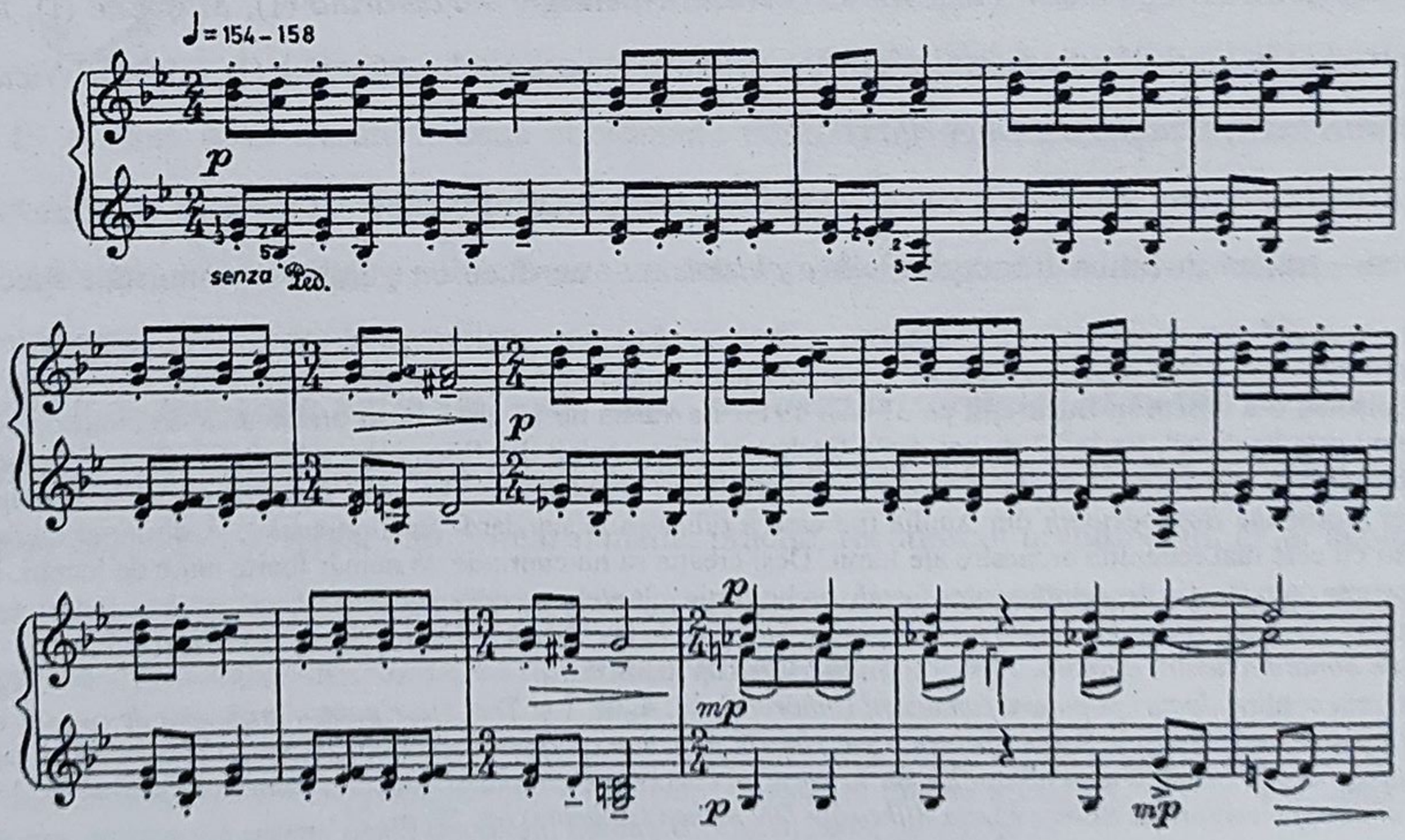
[5] Etapa a treia conține *Jocuri populare românești* (*bihorene*) op. 4, nr. 1 şi *Trei piese pentru orchestră de coarde* op. 4 nr. 3, iar a patra etapă cuprinde *Sonata pentru oboi, vioară, flaut sau clarinet şi pian* op. 19, nr. 1, *Sonata a II-a pentru violină şi pian* op. 19, nr. 3, *Cvartetul* op. 27, nr. 2, *Piese de concert pentru pian* (I) op. 25, *Cîntece de pustiu* op. 27, nr. 1 şi *Trei cîntece pe versuri de Rainer Maria Rilke* (din *Die frühen Gedichte*) op. 28, nr. 2.

acestei zone geografice, a cărei melodică se bazează pe sisteme sonore pentatonice. Pornind chiar de la titlu, pentru a urmări reprezentarea *umbrei* am observat construcția primei perioade (a, m. 1-8 – primul timp), bazată pe o scriitură la octavă, așa-zis bivocală, dar fiind reprezentată sonor de o singură voce (unison). În strofa **B**, *umbra* este schițată prin imitația la 5p↑, dar și prin inversarea planurilor în spiritul contrapunctului dublu (strofa $\mathbf{B}_1$, m. 22).

Ex. 1 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian, op. 3, nr. 1, Joc cu umbre* (m. 1-7)



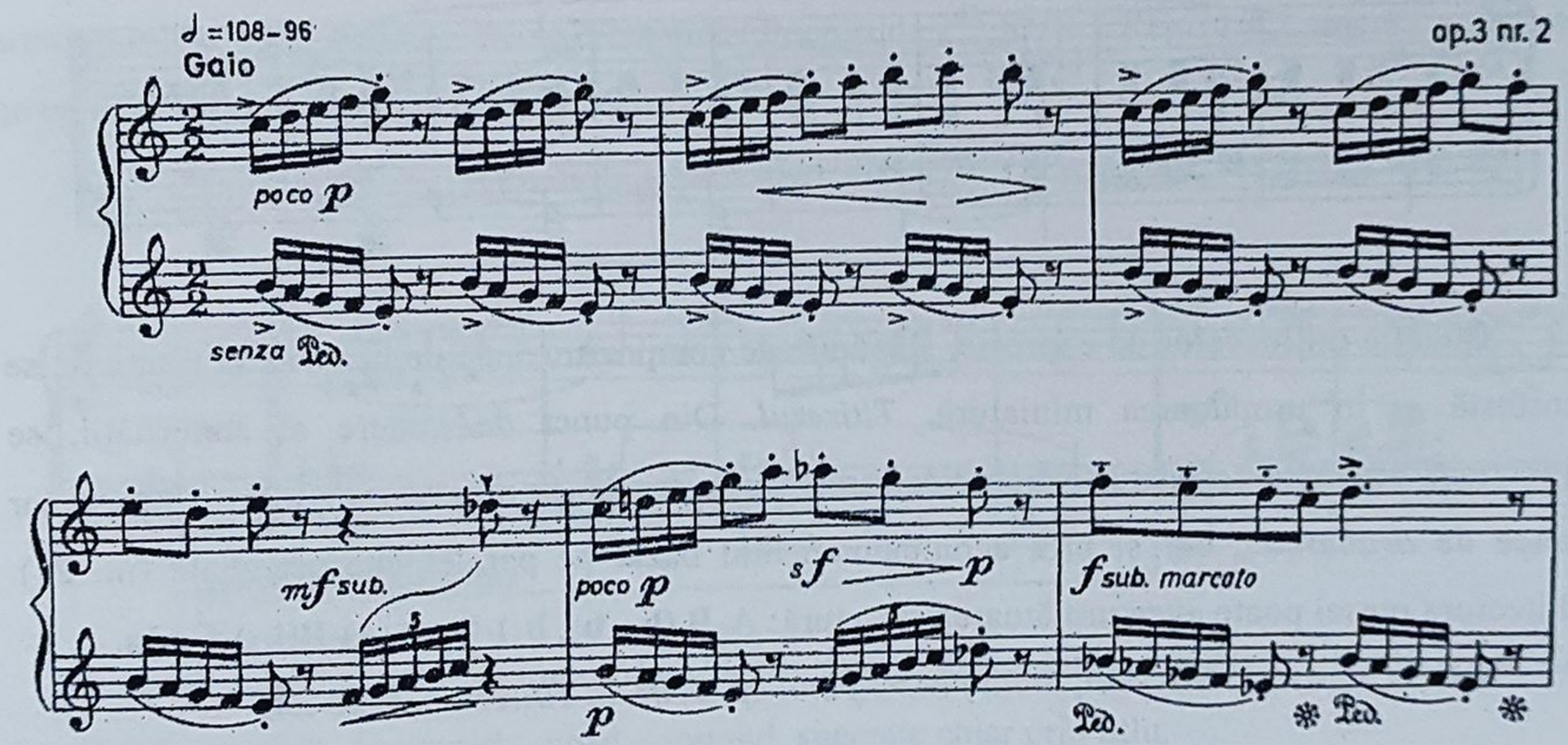
Ex. 2 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian, op. 3, nr. 1, De-a baba oarba* (m. 1-16)



Elementul **ludic** din următoarea piesă, *De-a baba oarba*, este sugerat prin structurile armonice de tip trisonic, *agrementate* cu numeroase ciocniri de secundă, cadențe-*surpriză* prin acorduri alterate (tr. V – *re-fa#-la*, m. 8 sau tr. II din *sol* minor – *la-do#-mi*, m. 40), dar și prin formula ritmică generatoare: dipiric + anapest, care susține caracterul motoric. Surpriza armonică este dublată de una ritmico-metrică, prin augmentarea parțială a anapestului în formula cadențială, generând astfel o asimetrie metrică (ex. 2).

Următoarea miniatură, *De-a prinselea*, are la bază o temă sprințară ce amintește de melodica prokofieviană, tratată umoristic prin abundența pasajelor figurative, în mers treptat și arpegiat, intens cromatizate, care denotă caracterul improvizatoric al piesei, iar mișcarea acestui joc pe care copiii îl practică este sugerată de linia melodică în valori mici, în *staccato* și *legato*. Ultima miniatură încadrată în această categorie semantică este *De-a v-ați ascunselea*. Agitația și totodată suspansul jocului sunt deduse din organizarea contrară a mișcării melodice, planul sonor construit din secvențe scalare în oglindă (mâna dreaptă în mers ascendent, iar mâna stângă în mers descendent), alternarea caracterului diatonic cu cel cromatic, ciocnirile de secundă, desigur toate în spiritul unui ritm dinamic, antrenant și exploziv.

Ex. 3 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian, op. 3, nr. 2, De-a v-ați ascunselea* (m. 1-6)

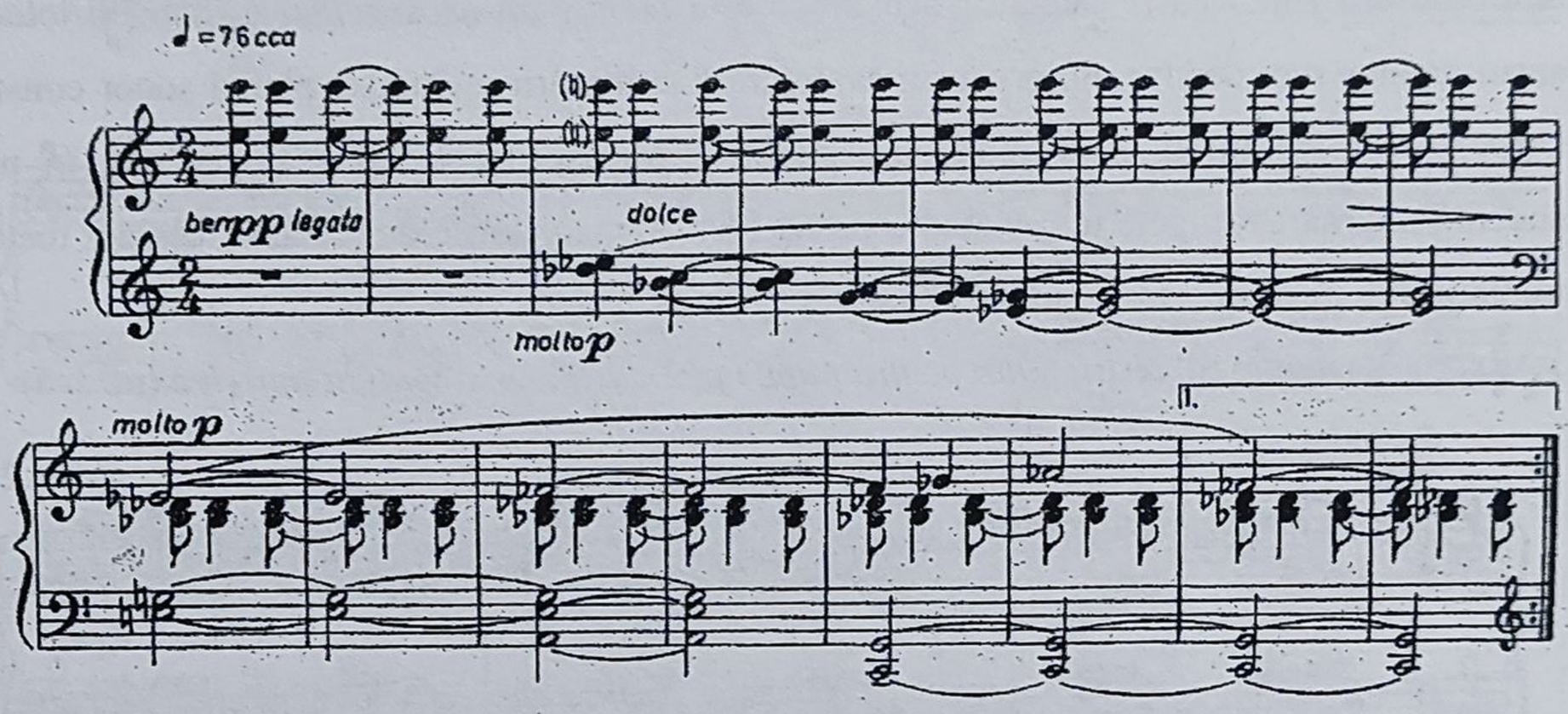


A doua categorie semantică, intitulată **Jucării**, conține titluri ce fac trimitere la obiecte/personaje cu care copiii se joacă. Piesa *Soldații de plumb* deschide *Suita I* prin crearea unei atmosfere ludice contrastante, atât la nivelul strofelor, cât și în interiorul acestora. De exemplu, în strofa **A**, din forma tristrofică mică (**A-B-A**) pe care o propune miniatura, alternanța stărilor este marcată prin aplicarea unui principiu latent, de tonică-dominantă (*la-mi*, în m. 1-10). Acesta survine în structura unui *La* eolian, cu semicadență la tr. V majorizată (m. 5), pe un acompaniament de trisonuri diatonice în relații plagale. Strofa **B** se află într-un

evident contrast față de **A**, datorită amplificării caracterului ostinat prin structura izoritmică generalizată (m. 27-34). Traseul intonațional se bazează pe o melodie plasată la vocea intermediară, însoțită de un *ostinato* izoritmic, cu ciocniri de secundă, urmat de un moment mai liric, dar relativ atonal, ce oferă o notă distinctă.

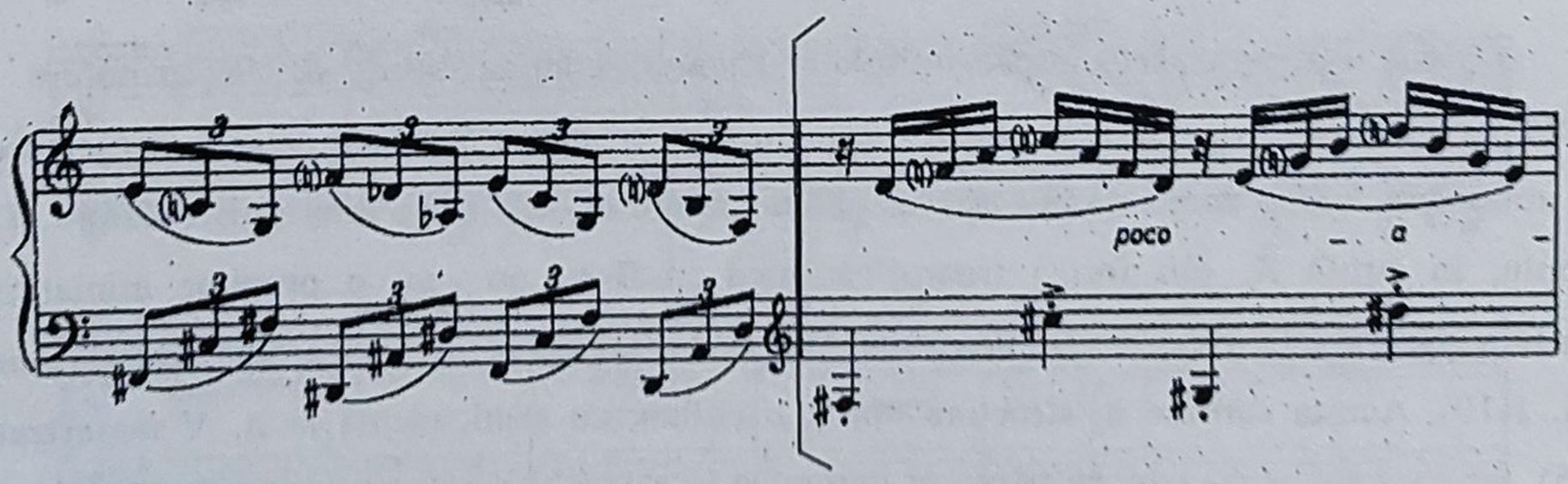
În următoarea piesă, ce poartă numele de *Păpușa adormită*, compozitorul creează un climat armonic catifelat, peste care răsună o suavă linie melodică, construită pe un strat transparent al armoniilor (mai mult o *irizație* a armoniilor) extrem de bine evidențiate. *Ostinato*-ul general este constituit din repetarea unui sunet la octavă ce creează o intenționată monotonie, sugerând o adevărată *găsire* specifică compozitorului.

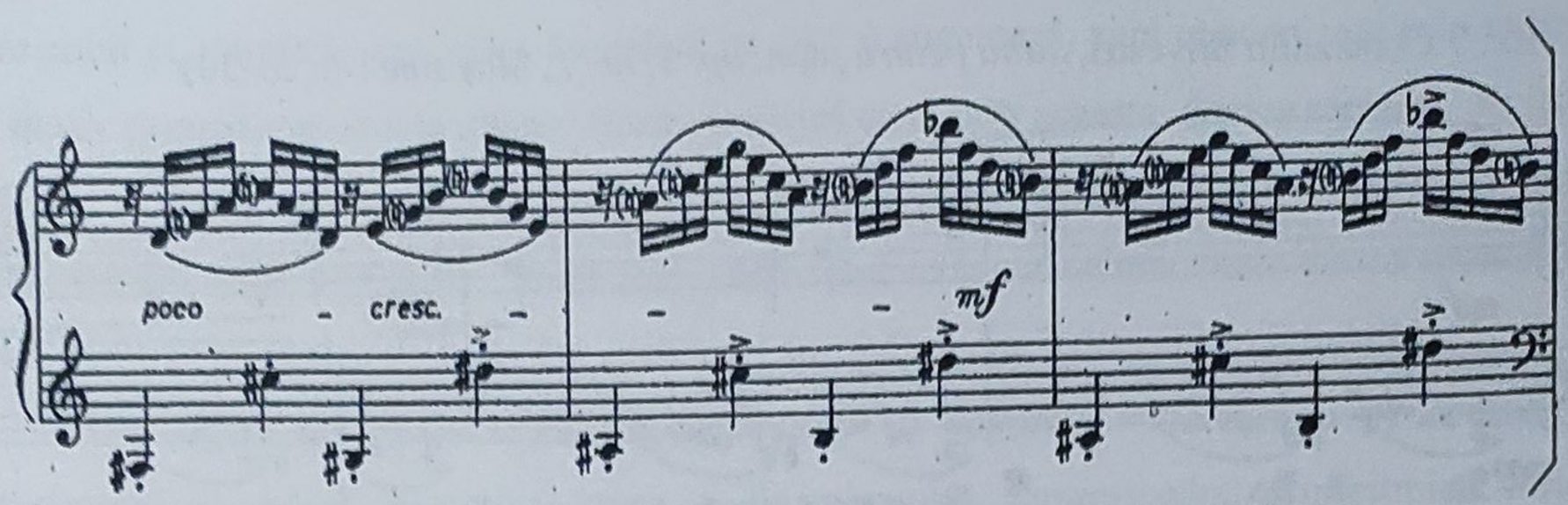
Ex. 4 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian*, *op. 3*, *nr. 2*, *Păpușa adormită* (m. 1-16)



Bogăția mijloacelor de expresie, stăpânite de compozitor încă de la o vârstă timpurie, se manifestă și în următoarea miniatură, *Titirezul*. Din punct de vedere al sonorității, se evidențiază prezența scordaturii melodice, creată prin triada de octave cu ajutorul formulelor ritmice de *arabesque*, dar și prin acompaniamentul bazat pe paralelisme arpegiale (m. 21). Arhitectura piesei poate avea următoarea structură: **A-B (b_1, b_2, b_3)-Bv-A(a)-B(b_2)-Coda**.

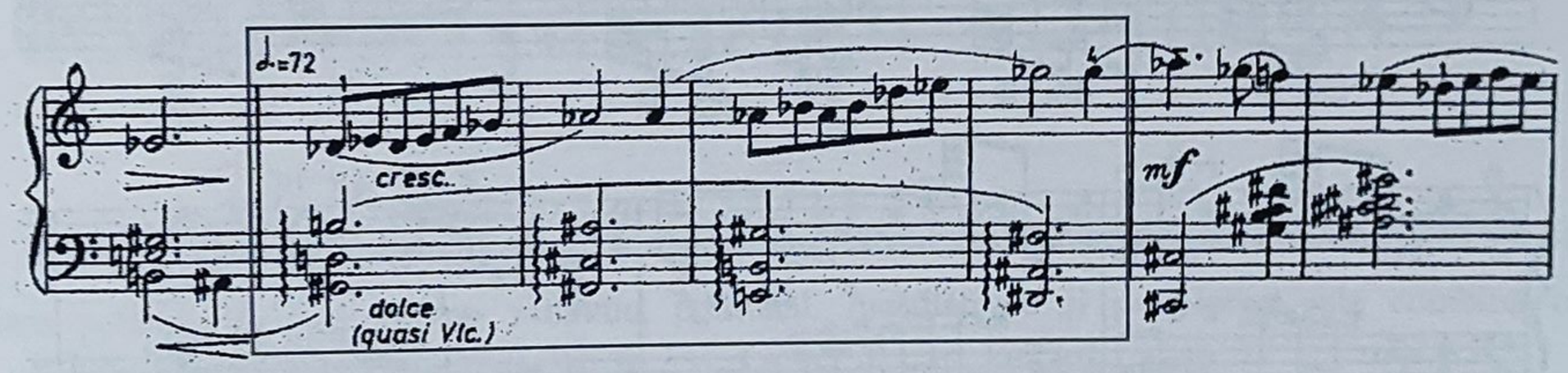
Ex. 5 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian*, *op. 3*, *nr.* 2, *Titirezul* (m. 20-24)





O altă categorie, intitulată **Stări/ Visare, Nostalgie**, conține miniaturile care redau viziunea compozitorului cu privire la diferitele ipostaze ale lumii fantastice (prin *vis*), dar și anumite sentimente declanșate de retrăirea unor episoade din copilărie (melancolie, amintire). Mergând în această direcție, a atmosferei meditative, *Pastorala* are o ușoară *tentă* impresionistă, datorită scriiturii pianistice caracterizate printr-un flux al *cascadelor* de mixturi acordice (m. 9-12), acompaniamentul fiind, în schimb, realizat cu structuri armonice de tip clasic (trisonuri). Elementul de impact bucolic este reprezentat prin pentatonie și, în consecință, prin diatonie, alături de planul armonic, care îmbracă sonoritatea într-o atmosferă modernă. Planul melodic extrage, din structura unui eolian pe *Mib*, o secvență pentatonică anhemitonică ce va crea – prin suprapunerea în plan armonic a unui *Do#* dorian – efecte cromatice (ciocniri de $2^{dă}$, 8+/8-). Registrul semantic se bazează pe un dualism de stare: diatonic – cromatic.

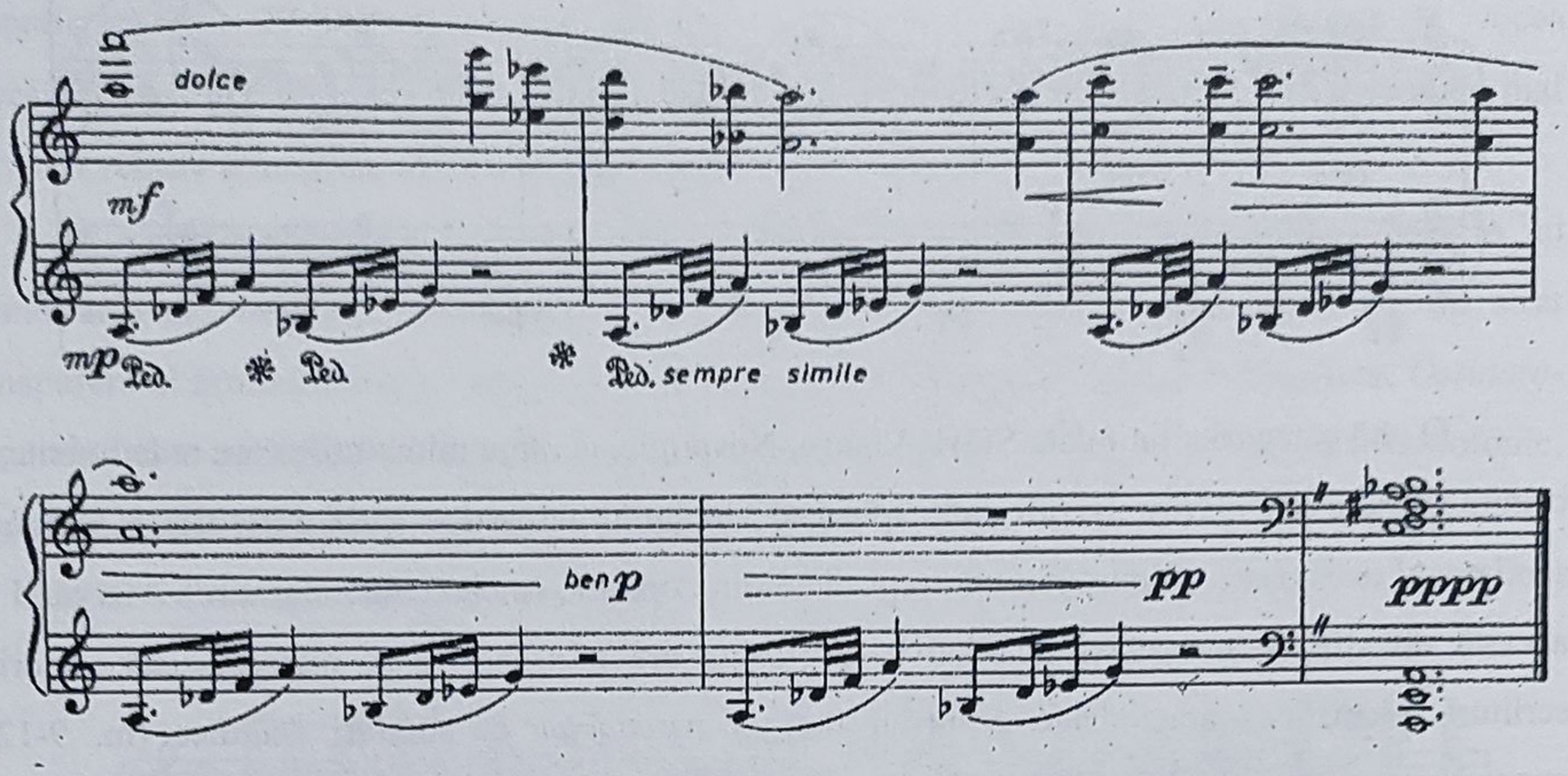
Ex. 6 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian, op. 3, nr. 1, Pastorală* (m. 9-12)



Următoarele două miniaturi, *Moș Ene* și *În vis*, au ca latură comună o triadă semantică deosebit de plastică: nocturnul – visul – somnul, sugerate chiar prin titlu.

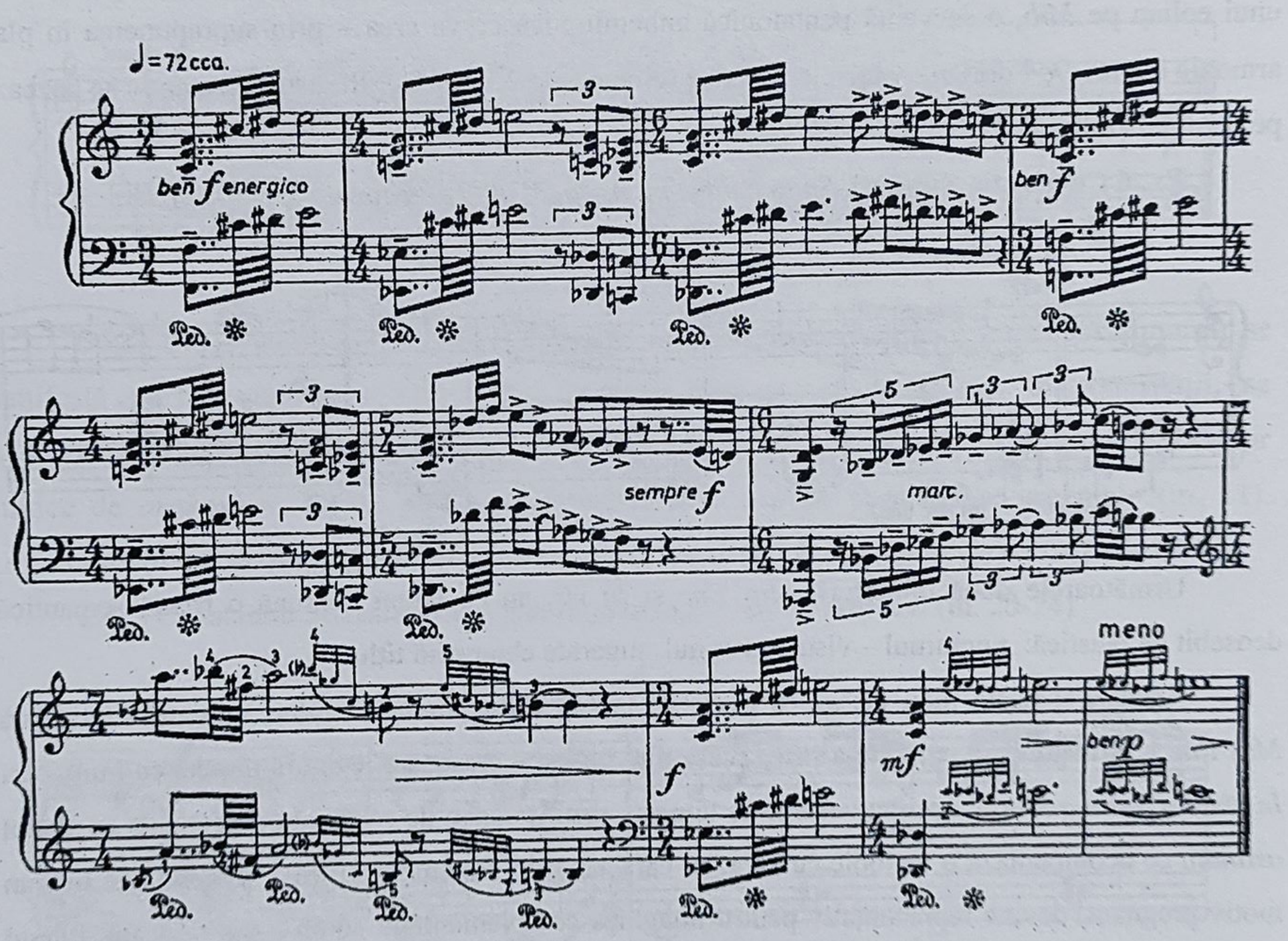
Așadar, asociată ideii de *vis* ca personaj fantastic din lumea copiilor, miniatura intitulată *Moș Ene* – protagonistul celei de-a șasea piese din *Suita I* – creează o legătură directă cu miniatura *În vis* din *Suita a II-a*. La prima vedere, ne uimește similitudinea de scriitură concretizată în planul *ostinato* ce acompaniază o melodie cursivă, cu caracter liric. Parametrul ritmic, materializat într-un motiv pregnant, devine reprezentativ pentru imaginea complementară: somn – vis – visare. Planul superior melodic – din registrul acut și supraacut – relevă o pentatonie hemitonică [*mi-fa-la-sib-re-(mi)*] octaviantă, cu trepte mobile [*mi-fa-lab/la becar-sib-(do)*].

Ex. 7 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian, op. 3, nr. 1, Moș Ene* (m. 25-30)



Miniatura *Cu rochia bunicii* încheie seria pieselor lente din cea de-a doua suită, cu o înclinație spre expresivitate, proiectându-ne într-un univers al timpului trecut.

Ex. 8 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian, op. 3, nr. 1, „Sfîntul Niculae"* (m. 1-11)

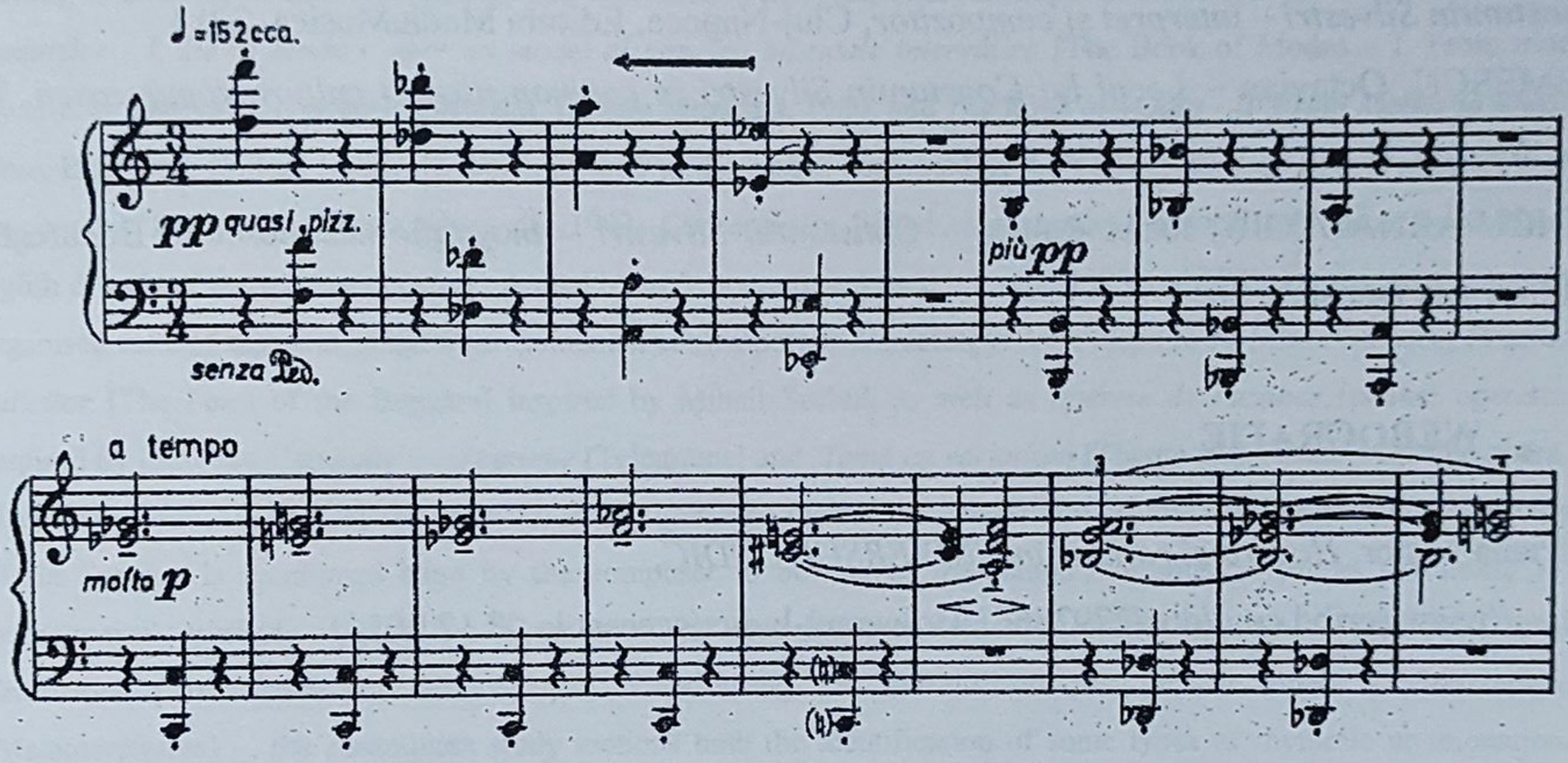


Ultima categorie semantică deschide seria **Personajelor fabuloase** (ființelor imaginare) cu miniatura *Sfîntul Niculae* (ex. 8). Conotațiile care însoțesc acest așa-numit *instrument de pedeapsă*

pentru copii și, totodată, atmosfera încordată pe care o sugerează, sunt concretizate prin extinderea unui motiv ritmico-melodic la nivelul fiecărei măsuri care, prin aceasta, devine repetitiv. Există însă o notă de variație în plan armonic, o sugestie onomatopeică legată, printre altele, și de prezența intervalelor disonante (4+ și 8+, 9m și 7M). Dualismul semantic se constituie din relaționarea unor sensuri punitive cu acelea derivate din caracterul șugubăț, indus îndeosebi de intonație.

Următoarele personaje – *Paiață*, *Spiriduşul* și *Gogoriţa* – se înscriu pe aceeași linie, predominantă în cadrul respectivei etape, a dinamismului. Impresionând prin ritmica variată și sugestivă, *Spiriduşul* atrage la rândul său analogii cu piesele *Paiața* și *Gogoriţa*, tocmai prin capacitatea de a simula o apariție înfricoșătoare.

Ex. 9 Constantin Silvestri, *Suita pentru pian*, *op. 3*, *nr. 2*, *Gogoriţa* (m. 1-18)



Aceste două suite se bazează pe idei muzicale care duc la caracterizări pline de efecte, și care parcurg un larg univers armonic, politonal. Încântătoare și descriptive, ele combină o virtuozitate viguroasă cu elemente lirice, visătoare, de o profundă substanță.

În ansamblu, miniaturile pianistice ale lui Constantin Silvestri creează un univers imagistic de mare expresivitate, cu o paletă semantică bogată și diversă, în care elementul ludic este prevalent. Semnificativ este faptul că toate conotațiile titlurilor și, într-un plan mai subtil, toate intențiile componistice se materializează prin intermediul unui limbaj de sinteză tonal-modală, cu accente foarte personale în epocă. Pianist de excepție, Silvestri găseşte forma ideală de adecvare a mijloacelor tehnice la structuralitatea și ideatica elevată a discursului, cele două suite rămânând, chiar și după foarte mulți ani de la crearea lor, repere stilistice pentru universul ludic al muzicii.

BIBLIOGRAFIE

ANASTASESCU, Anda – *Silvestri: un compozitor eminent, inspirația mea*, în *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității*, București, Editura U.N.M.B, 2013

CASSVAN, Arminiu – *Etape în creația lui Constantin Silvestri*, în rev. *Muzica*, București, nr. 6/1958

HERDLICSKA, Tiberiu – *Constantin Silvestri – Compozitor*, în *Constantin Silvestri – interpret și compozitor*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2014

MANOLEANU, Remus – *Muzica sub semnul ludic*, București, Editura U.N.M.B, 2008

NEDELCUȚ, Nelida – *Aspecte de scriitură în creația pianistică a lui Constantin Silvestri*, în *Constantin Silvestri – interpret și compozitor*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2014

NEMESCU, Octavian – *Locul lui Constantin Silvestri în componistica și cultura românească*, în rev. *Muzica*, București, nr. 1/2014

VOICU-ARNĂUȚOIU, Ioana Raluca – *Constantin Silvestri – biografie necunoscută*, București, Editura Ars Docendi, 2013

WEBOGRAFIE

Adriana Nistor, *Hazard și rațiune în UNIVERSUL LUDIC*,
https://www.scribd.com/doc/77928663/Universul-ludic (accesat la 08.12.2016)

METAMORFOZE ALE *SPAȚIULUI-TIMP* ÎN OPERA *IONA* DE ANATOL VIERU

Ana Claudia Medeleanu, anul IV, Muzicologie
Îndrumător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Gheorghe Duţică**
Universitatea Naţională de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: Anatol Vieru applies in his compositions some proprieties of mathematical logics, however associated with musically *pure* ideas. As a composer and theorist, he was especially interested in the modality universe, primarily seeking to discover its internal construct and fundamental theories. These attempts materialised into his volumes *Cartea modurilor - I. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice* [The Book of Modes – I. From modes towards an intervallic concept], Bucureşti, Editura Muzicală, 1980, and *The Book of Modes - II. From Modes to Musical Time*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1993, as well as the essays contained in the volume *Cuvinte despre sunete* [Words on sounds], Bucureşti, Editura Muzicală, 1993. Conceptually linked to a certain historical period, respectively the eighth decade of the previous century, Anatol Vieru's opera (composed between 1973 and 1983) represents a compactly organised suite of ideas extracted from Romanian contemporary dramaturgy: *Iona* inspired by Marin Sorescu, *Praznicul calicilor* [The Feast of the Beggars] inspired by Mihail Sorbul, as well as *operete de buzunar* (pocket operettas), inspired by Ion Luca Caragiale's *Telegrame* [Telegrams] and *Temă cu variaţiuni* [Theme and Variations]. The opera in discussion, ***Iona***, inspired by the dramatic monologue with the same name written by the well-known Romanian writer Marin Sorescu is mentioned even by the composer to be one of the samples of musical pieces pertaining to a mathematical principle – based on symmetries and associative analogies of primal numbers – just like *Sita lui Eratostene* [The Riddle of Eratosthenes]. Considering the introduction part of the opera – *Metamorfoze* [Metamorphoses] –, the consequent study motions both the identification of some types of rhythmic or intonational periodicity as well as decryption of the global rhythmic strategy, based on impulses and structural-formative pedals. All these will be evaluated taking into consideration the conceptual view of the symmetry contained by the xylographs and litographs of M. C. Escher.

Keywords: *Iona*, Anatol Vieru, M. C. Escher, *Metamorphose*, primal numbers, The Riddle of Eratosthenes.

În muzicologia contemporană, se manifestă deseori personalităţi muzicale bi- sau polivalente. Cazul cel mai cunoscut este acela al unor compozitori care îşi *dublează* identitatea, asumându-şi condiţia *traducătorului* propriei creaţii. Aşa au apărut (pentru a ne limita doar la câteva exemple) binecunoscutele scrieri teoretice ale lui Arnold Schönberg (având ca obiectiv fundamental explicarea noului concept bazat pe re/organizarea totalului cromatic pe baze seriale), tratatul *Tehnique de mon langage musical* de Olivier Messiaen, precum şi volumul *Penser la musique aujourd'hui* de Pierre Boulez.

Anatol Vieru (1926-1998), compozitor, profesor şi teoretician al muzicii româneşti din secolul XX, studiază muzicologia şi compoziţia la *Conservatorul de Muzică* din Bucureşti (1946-

1949), cu profesorii Leon Klepper, Paul Constantinescu și Constantin Silvestri. Ulterior, își continuă studiile la *Conservatorul din Moscova* (1951-1954), avându-l ca mentor pe muzicianul și compozitorul armean, Aram Haciaturian. Profesor de orchestrație și, mai târziu, de compoziție la Conservatorul din București, cu un renume de nivel internațional[1], Anatol Vieru și-a definit una dintre direcțiile viitoare de cercetare chiar prin alegerea subiectului tezei de doctorat în muzicologie – susținută la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca (1978) –, devenită, ulterior, *Cartea Modurilor*, *vol. I. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, și continuată cu *The Book of Modes*, *vol. II. From Modes to Musical Time*. Aici, autorul nu își propune „să urmeze un filon istoric și elimină ideea de a contura epoci stilistice"[2], în schimb lărgește viziunea cu privire la ordonarea, sistematizarea și clasificarea/catalogarea structurilor modale. Complexitatea demersului teoretic al lui Anatol Vieru se va regăsi în compozițiile sale care, deși dependente de o idee muzicală *pură*, sunt generate pe baza unor legități ale logicii matematice.

Așadar, încă din primele sale creații, Anatol Vieru a observat că auzul muzical comun percepe scările de sunete (respectiv, modurile) ca pe niște mulțimi (cu intersecții, reuniuni, complementarități etc.).

Ulterior, compozitorul va îngloba aceste moduri în blocuri sonore „cu ajutorul cărora testează scurgerea timpului muzical (*Odă Tăcerii*, *Trepte ale tăcerii*, *Clepsidre* etc.). În concepția lui Anatol Vieru, «blocul sonor» reprezintă o formă de coagulare a sunetelor componente ale unei mulțimi modale, ce poate lua aspect de structură verticală. Dintre formele caracteristice (atipice în raport cu cele clasico-romantice) amintim: «clepsidra», «sita», «ecranul», «psalmii», forme ce revin frecvent în opusurile sale"[3], ca materializare a unor modele matematice transpuse în muzică.

Legată conceptual de o anumită perioadă istorică, respectiv, deceniul 8 al secolului trecut, creația de operă a lui Anatol Vieru (compusă între anii 1973-1983) reprezintă o grupare compactă de idei extrase din sfera dramaturgiei românești contemporane: *Iona* după Marin Sorescu, *Praznicul calicilor* după Mihail Sorbul și *operete de buzunar* după schițele *Telegrame* și *Temă cu variațiuni* ale lui Ion Luca Caragiale[4].

---

[1] A fost invitat să susțină lecții și conferințe la universități din S.U.A., Canada, Israel, Elveția (Geneva) etc.

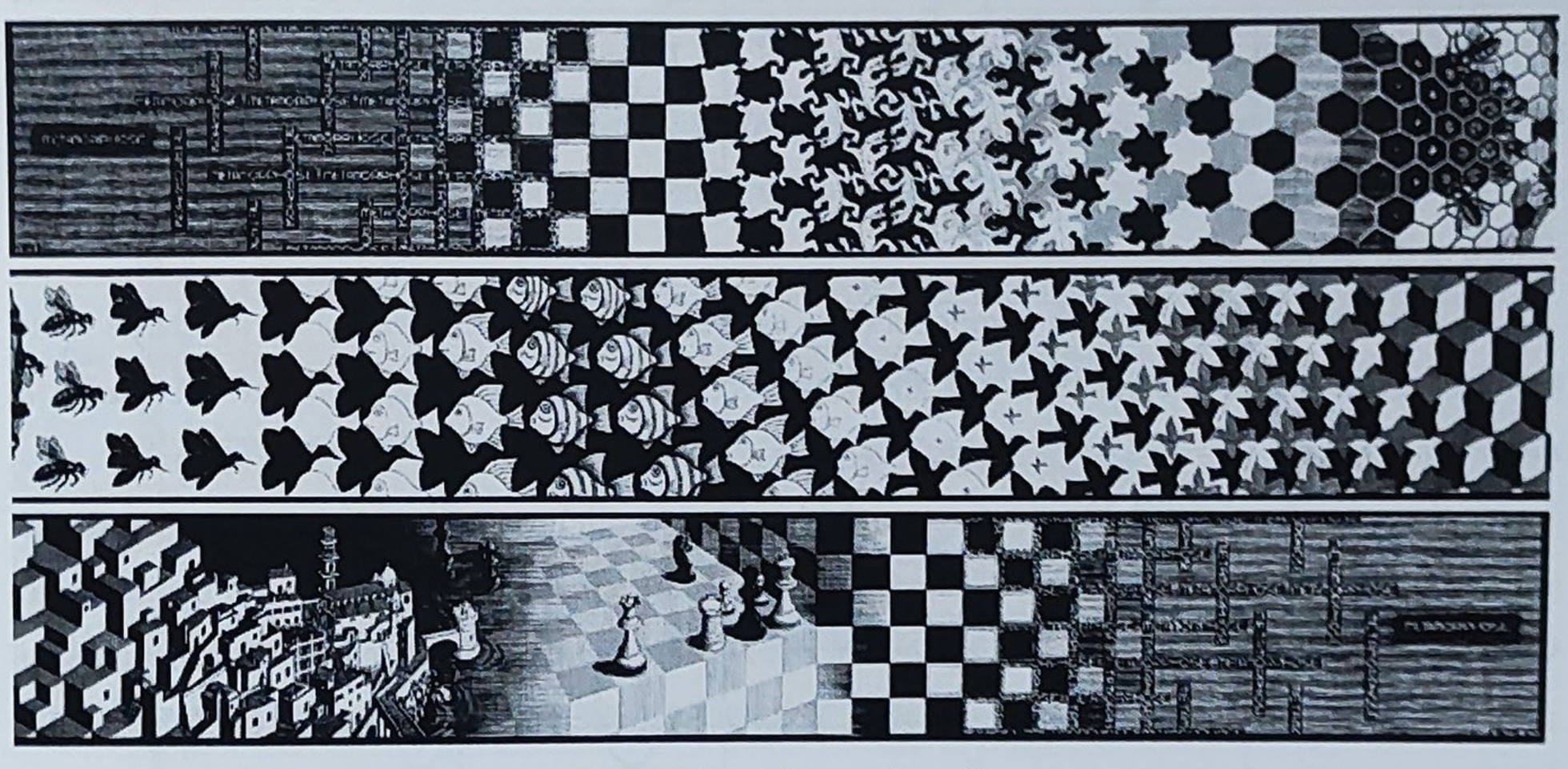
[2] Sigismund Toduță, *Pe marginea lucrării „De la moduri spre un model al gândirii muzicale intervalice"*, în Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, *vol. I. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 220.

[3] Laura Manolache, *Portrete componistice – Anatol Vieru*, în rev. *Muzica*, București, nr. 2/1996, p. 4.

[4] „Simțeam, ca și atâția alții din jurul meu, nevoia de a mă exprima, de a cuvânta. Cu cât devenea mai mică libertatea cuvântului, cu atât creștea setea de cuvânt. Desigur, cuvântul este în același timp și o muzică pură, un sunet pe care înțelegeam să-l folosesc ca atare. Dar nu se putea renunța la semantica lui. Dimpotrivă, acută era nevoia de a accede la înțelesul cuvintelor. [...] Toate aceste texte dramatice cărora le-am dat muzica mea, au fost monologuri ale mele. Fiecare dintre ele este un amestec de tragic și comic; tragedie în fond, comedie în formă. Unitatea lor o dă tonul, atitudinea autorului." Laura Manolache, *Anatol Vieru (VI)*, emisiune radiofonică difuzată în anul 1991 în ciclul *Pagini din istoria simfonismul românesc*. *Ibidem*, p. 23.

Iona este o parabolă a singurătății, în care până și *ecoul*, de altfel comunicativ și sociabil, este condamnat la singurătate. Compozitorul dezvăluie într-o convorbire cu Laura Manolache, din cadrul unei emisiuni radiofonice difuzate în anul 1991[5], propria viziune pe care o propune în reprezentarea piesei lui Marin Sorescu[6] – o lărgire a cadrului de desfășurare și percepție. Vieru plasează piesa în cosmos[7], spre deosebire de Sorescu – ce indică la început un decor minimal. Configurarea noului mediu spectacular – extins, vizionar – i-a prilejuit lui Anatol Vieru descoperirea unor analogii estetice semnificative între algoritmul său compoziţional și gravurile artistului Maurits Cornelis Escher, adevărate capodopere gândite pe baze matematice.

În acest sens, este interesantă opțiunea declarată a compozitorului pentru ilustrarea *vie* a partiturii publicate[8] cu una dintre lucrările tripticului *Metamorphosis*, anume, nr. II, care a avut chiar o influență structurală asupra primei secțiuni a operei.



M. C. Escher, *Metamorphosis II*

---

[5] Laura Manolache, *op. cit.*, p. 23.

[6] **Marin Sorescu**, scriitor complex, aparținând literaturii postbelice, alături de Nichita Stănescu integrându-se în neomodernismul literar, subînscrie în parabola dramatică cu un singur personaj – ***Iona*** (publicată pentru prima dată în *Luceafărul* în 1968) – diferite simboluri și semnificații care îmbogățesc receptarea textului: labirintul, apa, peștele, dedublarea, personajul, marea, visul. [**Labirintul** este un simbol al drumului pentru cunoașterea de sine. În mitologie, labirintul semnifică spațiul inițierii prin cunoaștere, iar ieșirea din labirint înseamnă renaștere. **Apa** este existența plină de un șir neîntrerupt de capcane. Metafora **peștelui** semnifică spațiul singurătății absolute al unui exil forțat. Personajul ajunge la o **dedublare** verbală, tehnică ce denotă – în viziunea dramaturgului, în acest caz, Sorescu – și dedublarea propriei ființe. El vorbește cu sine, se strigă. **Iona** suferă de singurătate și caută să o depășească, fiind înstrăinat; el vrea să comunice cu *Cineva*, vorbește, chiar dacă nu i se răspunde, aceasta fiind condiția omului într-o lume în care ceilalți tac sau nu aud. **Peștii** sunt simboluri ale ființelor primare, ale tăcerii și ale plutirii. **Marea** înseamnă libertate, iluzie. **Visul** lui Iona de a instala o scândură în mijlocul mării reprezintă un simbol al statorniciei în jocul neobosit al apelor.]

[7] „Omul este scufundat în cosmos. Statura sa este proiectată pe cer. Atunci când Iona se eliberează pentru ultima oară, el se spintecă pe sine însuși pentru a pătrunde în interiorul său și a cunoaște lumea prin sine însuși. Aceasta este metamorfoza decisivă și totodată *catharsis* al operei." Laura Manolache, *Anatol Vieru (VI)*, emisiune radiofonică difuzată în anul 1991 în ciclul *Pagini din istoria simfonismului românesc*, *apud* Laura Manolache, *Portrete componistice – Anatol Vieru*, *op. cit.*, p. 24.

[8] București, Editura Muzicală, 1980.

Opera ***Iona*** a lui Anatol Vieru păstrează structura piesei dramaturgice și desfășurarea acțiunii. Prin urmare, piesa de teatru omonimă este alcătuită dintr-o succesiune de **patru tablouri**, în care personajul principal este prezentat, de fiecare dată, într-un alt context. Marin Sorescu renunță, astfel, la dialog, obligându-și personajul (implicit, actorul) să se *dedubleze*, să se plieze, să se *strângă* după cerințele vieții sale interioare, făcându-l să se comporte „ca și cum în scenă ar fi două persoane".

Întorcându-ne la muzică, observăm că există și o legătură pur componistică între toate operele lui Vieru: principiul ***sitei***[9] – algoritm simplu și vechi de descoperire a tuturor numerelor prime până la un întreg specificat[10] –, care, alături de **Șirul lui Fibonacci**, reprezintă procedee de mare importanță în structurarea **timpului muzical**.

Anatol Vieru menționează în *The Book of Modes, vol. II*[11], că ideea de a asocia numerele prime compozițiilor muzicale nu este una nouă. W. G. Berger este unul dintre primii compozitori care au pus în practică acest principiu, raportându-l la nivelul parametrului intonațional, spre diferență de Vieru, care îl aplică pe succesiuni de durate – în *Scene nocturne*, *Concertul pentru vioară* și nu numai.

Prima lucrare din creația compozitorului care a avut o structură temporală bazată pe acest algoritm se intitulează chiar ***Sita lui Eratostene*** (1969) și a fost concepută ca o *comedie a numerelor prime*.

În opera ***Iona*** (1972-1975), structura de tip *sită* este, din nou, foarte des întâlnită. Acordurile simbolizează *peștii mici*, iar întregul *interior al captivității* reprezintă combinațiile de periodicități. Cea mai extinsă construcție de acest gen este *Scena IV*, care se află în strânsă legătură structurală cu introducerea operei, ***Metamorfoză*** *după M. C. Escher*, secțiune cu deziderat semantic de *Geneză* a lumii.

Strategia armonică și de avansare are la bază un **bloc sonor** (analog celui din *Odă tăcerii*, dar mult mai dinamic), prin care *se zidește* personajul unic al dramei și care stă, ulterior, la temelia întregii lucrări. Complexitatea discursului muzical este creată, în special, prin împletirea de periodicități sonore. De altfel, detaliile tehnicii componistice vin în corespondență cu intenția declarată a compozitorului, aceea de a sugera sentimentul captivității (structură de cerc închis, de buclă infinită), dar și senzația respirației adânci emanate de plămânul imens al lumii (flux-refluxul transformărilor simetrice).

---

[9] *Sita lui Eratostene*, în matematică, *Ciurul lui Eratostene*.

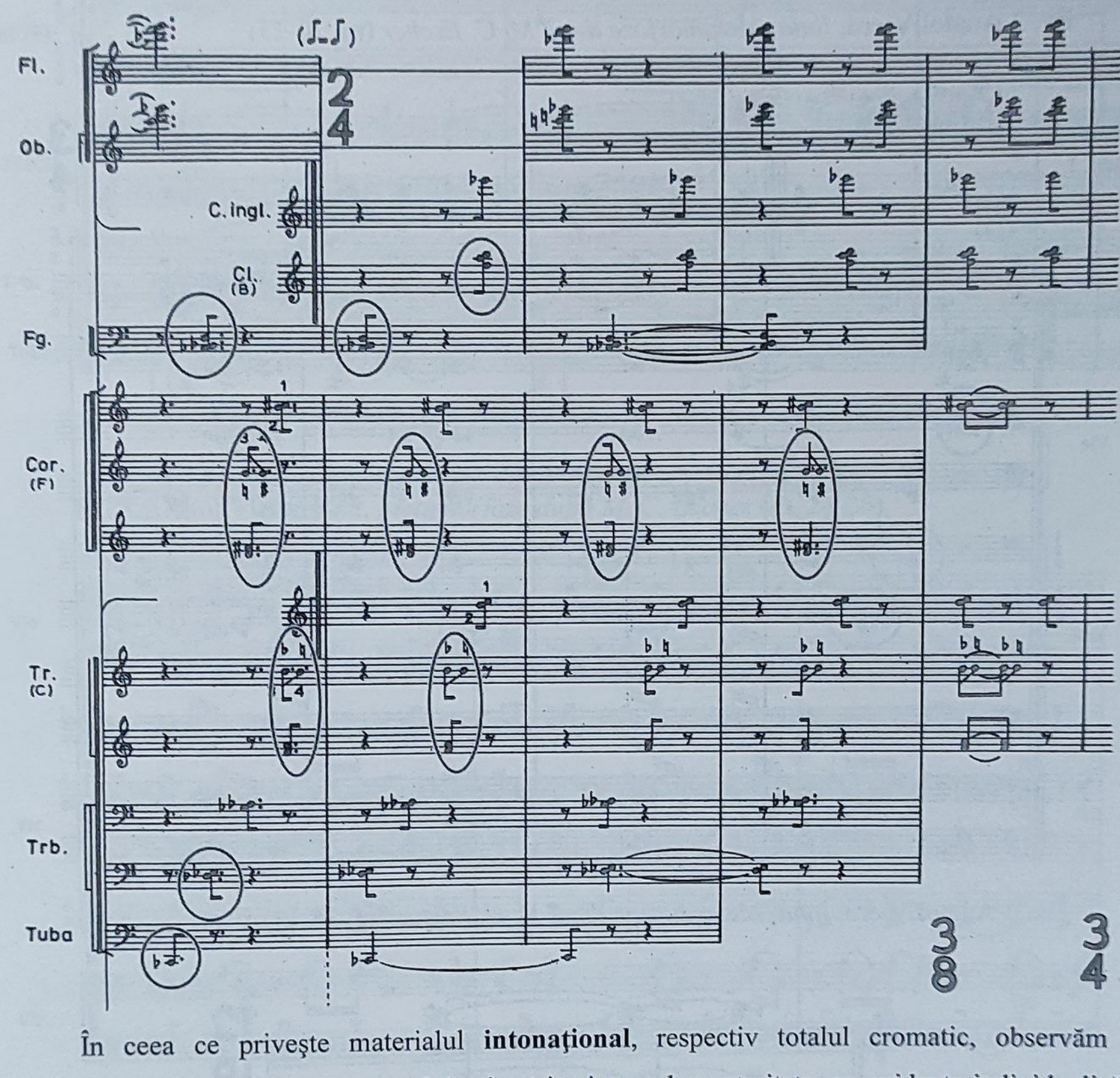
[10] Se scrie o listă a numerelor de la 2 la cel mai mare număr ce urmează a fi testat pentru a vedea daca e prim sau nu. Începând cu 2 (considerat primul număr prim), se dau la o parte toți multiplii fiecărui număr prim găsit, astfel *cernându-se și alegându-se* toate numerele prime dintr-un interval dat (de la 2 la *n*).

[11] Anatol Vieru, *The Book of Modes, vol. II. From Modes to Musical Time*, București, Editura Muzicală, 1993, p. 213.

Întreaga secţiune reprezintă un continuum spaţio-temporal bazat pe o polifonie de efect global – tip masă, asociată densităţii sonore maxime a totalului cromatic.

Totul se prezintă ca o imensă **figuraţie** a unei structuri unice, definibilă prin raportul dintre constante şi variabile, după cum urmează: **1. constantele** sunt date de totalul cromatic (mulţimea *modulo 12*) şi de ambitusul general care se întinde pe un număr de cinci octave; **2. variabilele** sunt date de organizarea/periodicitatea ritmică, microzonele timbrale/registrale şi celulele armonice.

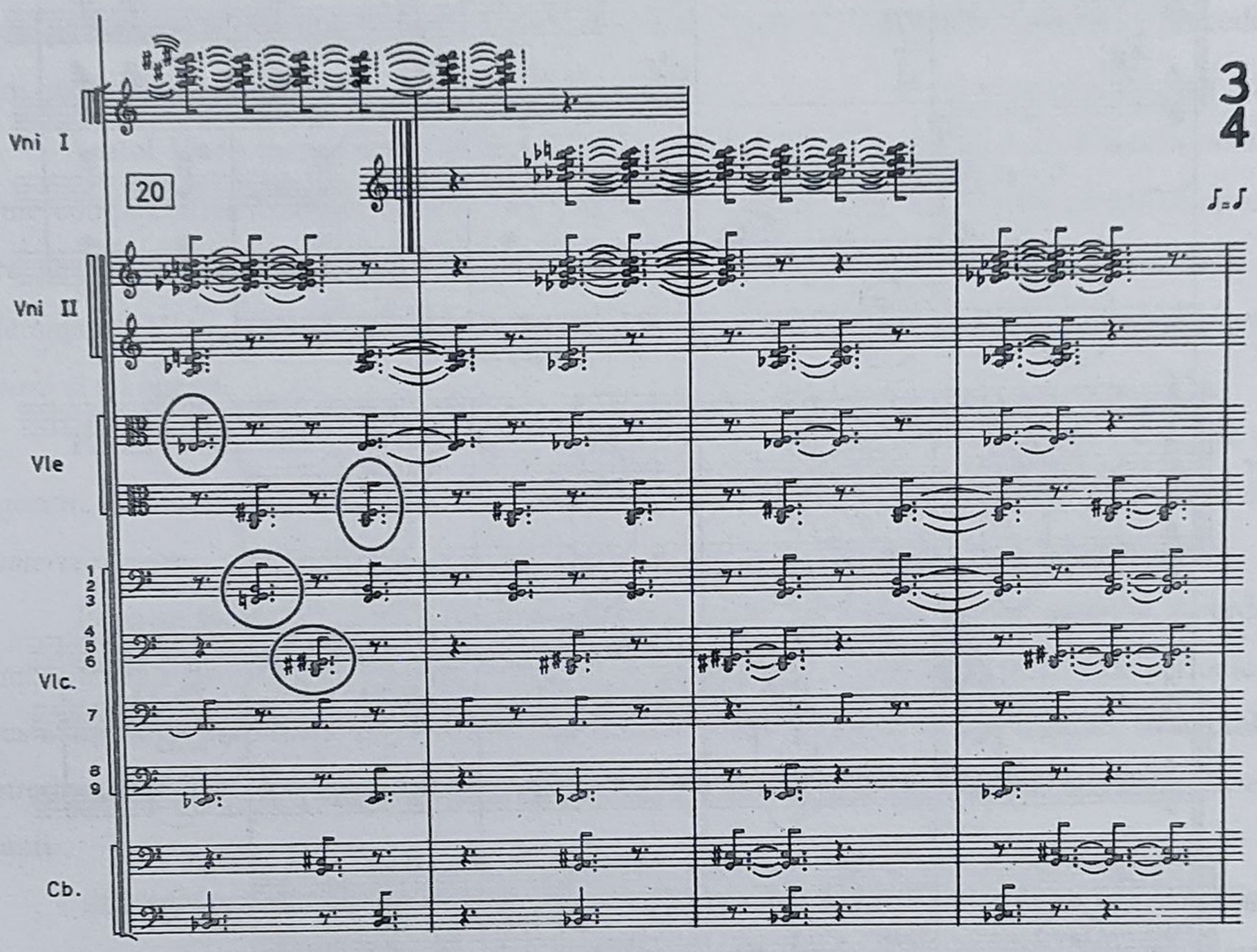
Ex. 1 Anatol Vieru, *Iona*, *Metamorfoze după M. C. Escher* (m. 38-42)



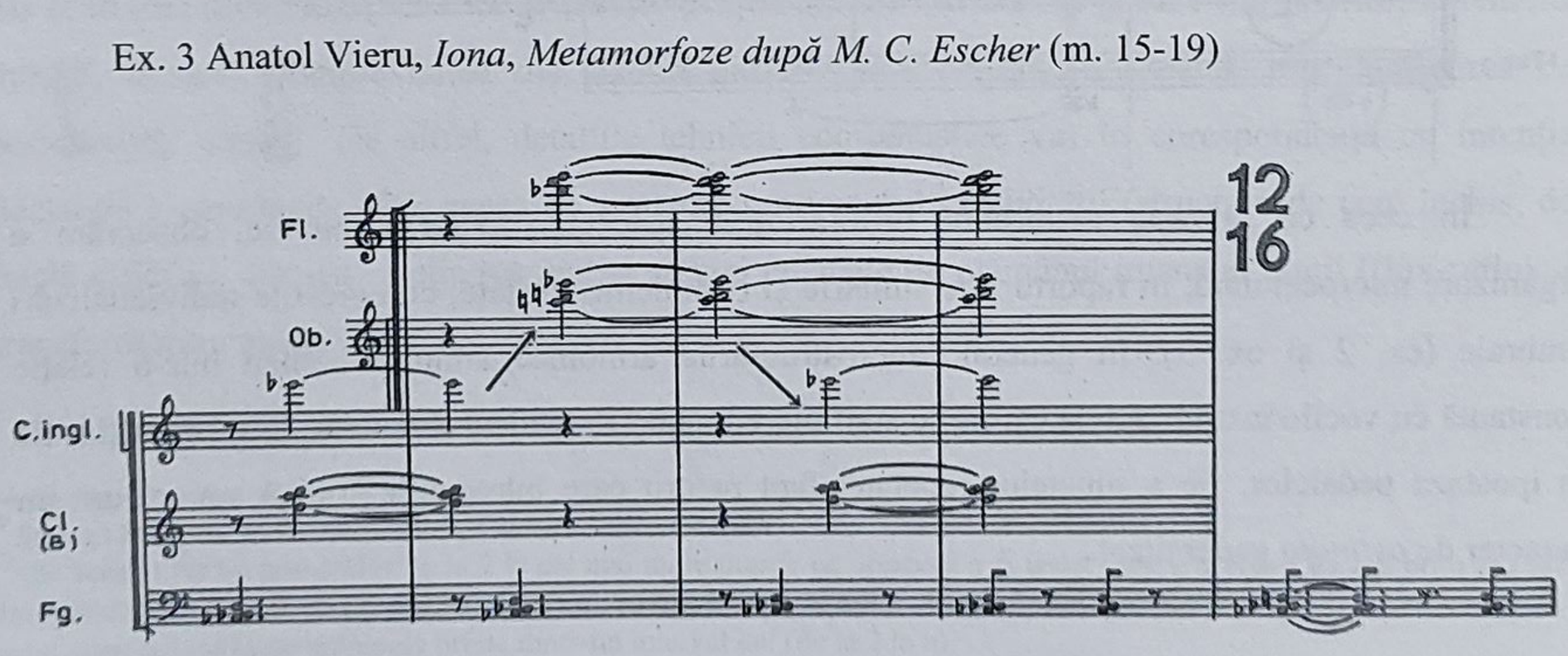
În ceea ce priveşte materialul **intonaţional**, respectiv totalul cromatic, observăm o organizare microcelulară, în raporturi de simetrie şi complementaritate, cu evidente individualizări timbrale (ex. 2 şi ex. 3). În general, microstructurile armonice amintite rămân într-o relaţie constantă cu vocile/instrumentele cărora le sunt încredinţate. Procedeul dominant este **repetiţia**, fie în ipostaza pedalelor, fie a sunetelor repetate, fapt pentru care întreaga suprafaţă sonoră are un caracter de *ostinato* generalizat.

Într-un astfel de context, vocile (instrumentele) îşi pierd individualitatea, periodicitatea ritmică dobândind relevanţă doar prin relaţionarea verticală, respectiv diagonală a acestora. De aici rezultă o ritmică globală (complementară), pe care compozitorul o asociază, după cum am spus, de imaginea respiraţiei unui plămân uriaş. Aşadar, relaţia de corespondenţă între structura muzicală, *Metamorfozele* lui Escher şi imaginea acestui plămân uriaş al balenei mitice care l-a înghiţit pe Iona au un numitor comun în ceea ce s-ar putea considera a fi un lanţ analogic de fenomene distincte, dar sudate printr-un puternic liant semantic.

Ex. 2 Anatol Vieru, *Iona*, *Metamorfoze după M. C. Escher* (m. 20-23)



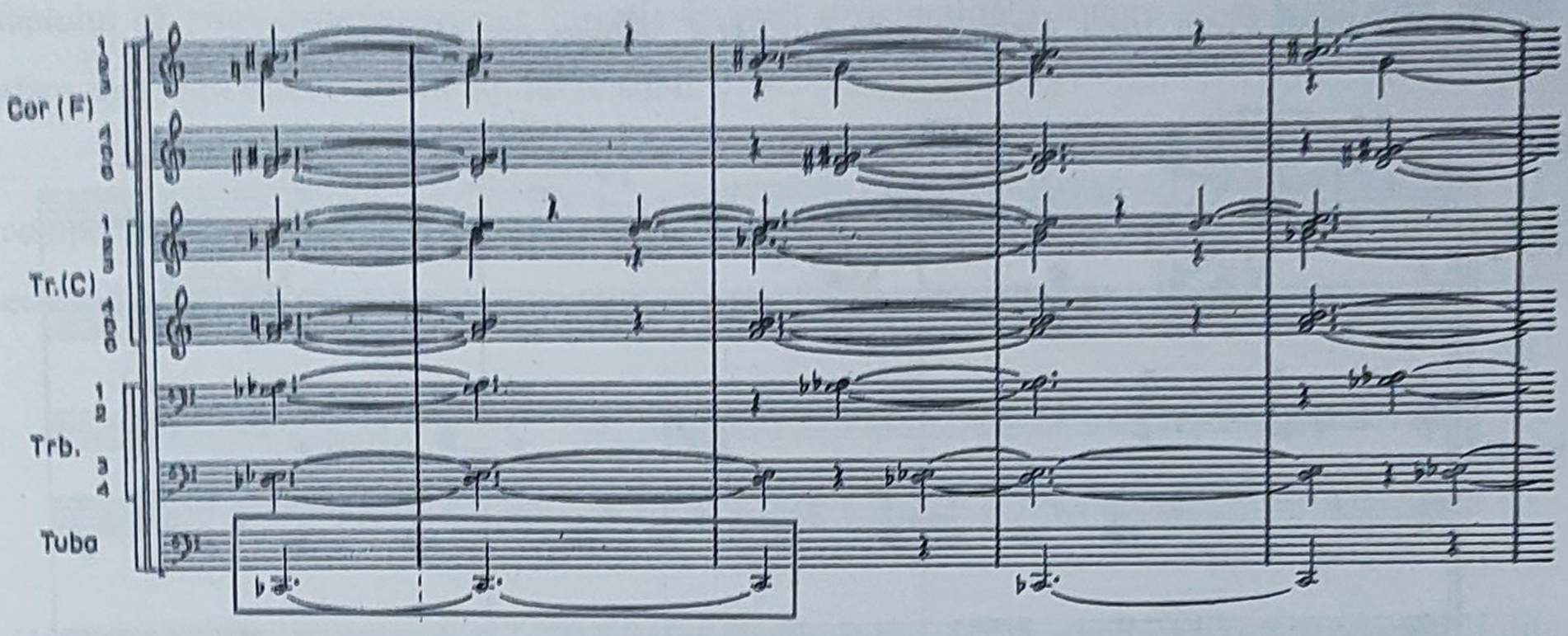
Ex. 3 Anatol Vieru, *Iona*, *Metamorfoze după M. C. Escher* (m. 15-19)



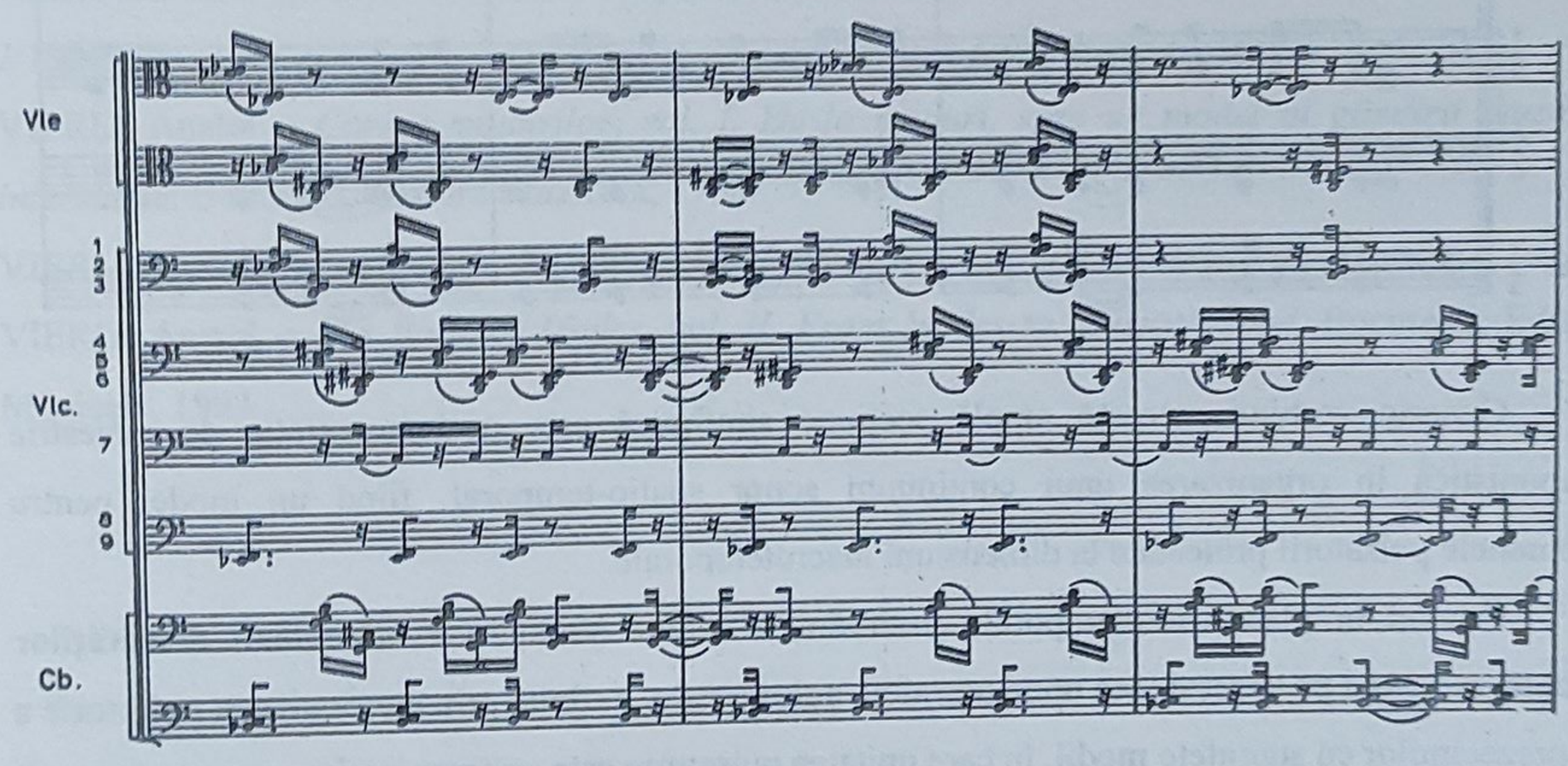
Deşi nu vom intra în amănunte de calcul matematic, putem oferi câteva observaţii în baza cărora este construită această imagine muzicală.

Din punctul de vedere al temporalităţii, remarcăm existenţa unui principiu – pe care l-am putea numi al *pragurilor* de densitate – care merge de la o maximă de 32 de şaisprezecimi (ex. 4) până la o minimă de o şaisprezecime (ex. 5).

Ex. 4 Anatol Vieru, *Iona*, *Metamorfoze după M. C. Escher* (m. 1-5)



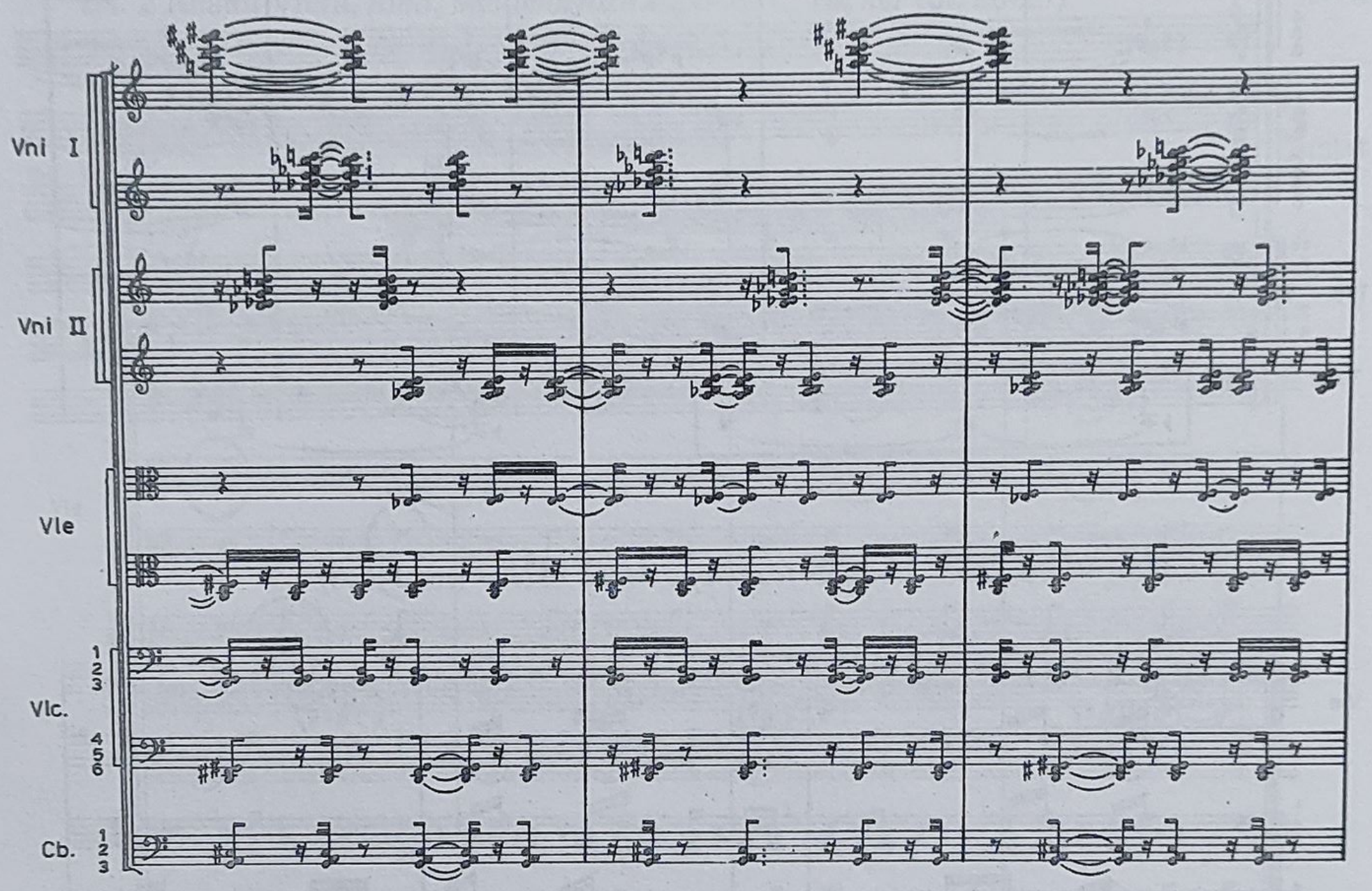
Ex. 5 Anatol Vieru, *Iona*, *Metamorfoze după M. C. Escher* (m. 24-26)



Dacă ne imaginăm un continuum temporal alcătuit din 32 de şaisprezecimi şi raportăm la această unitate compactă diferitele formule orizontale, respectiv, individuale ale instrumentelor, ajungem la un principiu general formulat de Anatol Vieru, acela de *sculptare a sunetului*. Asta înseamnă că valorile ritmice **individuale** provin dintr-o dublă strategie, de tip cumulare-eliminare (vezi acţiunea **pauzelor**, fie cu rol anacruzic sau de trunchiere, fie cu rol de suprimare).

Aplicarea acestei tehnici – de alternanţă vid-plin/pauză-sunet (ex. 6) – este relevantă în condiţiile identificării relaţiilor ritmice pe verticală, respectiv diagonală, adică (în) ipostaza acelei **ritmici globale** de care vorbeam la început. Observăm că tehnica **polifoniei de masă**, pe care o dezvoltă Anatol Vieru în această secţiune (dar şi în multe alte lucrări ale sale), combină mai multe tehnici polifonice moderne: polifonia de repetiţie, polifonia de atacuri, polifonia de masă şi elemente de organizare texturală a suprafeţei sonore.

Ex. 6 Anatol Vieru, *Iona*, *Metamorfoze după M. C. Escher* (m. 81-83)



Generic vorbind, această amplă secţiune simfonică este o demonstraţie de măiestrie componistică în organizarea unui continuum sonor spaţio-temporal, fiind un model pentru fenomenele pulsatorii proiectate la dimensiuni macrotemporale.

Privind în plan macrotemporal, observăm o anume strategie a **articulării densităţilor globale**, mergând pe succesiunea unor suprafeţe **aglomerate**, definite prin continuitatea pulsatorie a şaisprezecimilor cu suprafeţe **medii**, în care unitatea pulsatorie este optimea/optimea cu punct etc. şi suprafeţe **rarefiate**, unde constatăm prezenţa duratelor mari, ritmica globală transferându-se în planul impulsurilor generate de polifonia de atacuri.

Concluzii

Opera *Iona*, în general, şi *Metamorfozele*, în special, reprezintă ipostaze edificatoare asupra a două aspecte fundamentale:

1. capacitatea durativă a unor principii matematice în organizarea suprafeţelor sonore de mare amplitudine, unde organizarea multinivelară a spaţiului sonor interacţionează cu strategia de organizare a temporalităţii/periodicităţii;

2. crearea unei structuri sonore în corespondenţă cu dimensiunea semantică a imaginii muzicale, în cazul de faţă, un continuum pulsatoriu care imită *respiraţia unui plămân uriaş*.

Interacţiunea şi complementaritatea fenomenelor semnalate sunt o demonstraţie clară asupra faptului că orice experiment sau inovaţie în zona structuralităţii sonore nu-şi poate găsi sensul în afara finalităţii estetice, a mesajului sensibil.

În context, muzica operei semnate de Anatol Vieru intră, deopotrivă, în sfera performanţei componistice, cât şi în aceea a mult râvnitului *frumos estetic*. Repere axiologice care o plasează, cu certitudine, în galeria valorilor artei muzicale româneşti contemporane.

BIBLIOGRAFIE

HOFSTADTER, Douglas – *Gödel, Escher, Bach- Brilianta Ghirlandă Eternă*, București, Editura Humanitas, 2015

MANOLACHE, Laura – *Portrete componistice – Anatol Vieru*, în rev. *Muzica*, București, nr. 2/1996

VIERU, Anatol – *Cartea modurilor, vol. I. De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice*, București, Editura Muzicală, 1980

VIERU, Anatol – *Iona*, București, Editura Muzicală, 1980

VIERU, Anatol – *The Book of Modes, vol. II. From Modes to Musical Time*, București, Editura Muzicală, 1993

PRIVIRE RETROSPECTIVĂ ASUPRA NOII MUZICI PENTRU LUMEA NOUĂ

Titiana Miriță, anul I, Master

Îndrumător științific, Prof. univ. dr. **Daniela Cojocaru**

Universitatea *Ovidius*, Constanța

Abstract: The beginning of a new musical era, the symbioses created by historical, social, cultural data between culture and European philosophy and cultural traditions of African-America determined the evolution of a new musical style which has strongly imprinted in the American music at the beginning of 20th century. Since then, the practices and the common principles of this new style have been consolidated both in instrumental and vocal music. These new orientations have not remained still, subsequently powerfully influencing the culture of the American music.

Keywords: traditional music, blues, jazz.

Nu se poate aprofunda fenomenul muzicii de jazz fără a înţelege apariţia acestuia, într-o manieră cronologică în care se oglindesc evenimentele cele mai importante din punct de vedere istoric. Dacă nu ar fi existat sclavia negrilor în America, poate că azi nu s-ar fi vorbit despre *blues* şi *jazz*, altele fiind genurile muzicale ce s-ar fi dezvoltat de-a lungul timpului. Când africanii au ajuns în „Noua Lume" ca servitori şi sclavi – în secolele XVII-XVIII – erau practic într-o lume total diferită de a lor. Limba, religia, îmbrăcămintea, obiceiurile alimentare, credinţele cosmice, astronomice şi morale, toate obiceiurile europenilor erau total diferite de cele ale africanilor. Aceştia din urmă erau folosiţi la treburile din agricultură; mulţi erau buni meşteşugari.

Există păreri contradictorii în privinţa păstrării tradiţiilor şi culturii negrilor în condiţiile integrării lor în societatea americană. Se crede că africanii au avut o influenţă mare asupra culturii western, nu numai asupra celei Caraibiene şi Latin Americane, ci şi asupra celei din S.U.A. În timpul secolului al XVII-lea africanii erau transportaţi către Noua Lume într-un ritm mai alert decât cel al imigranţilor europeni. De asemenea, în Sud în special, în unele zone sclavii depăşeau numeric populaţia albă. Totuşi, o mai mare influenţă a avut-o cultura Noii Lumi asupra celei africane. Aceştia au adoptat limbile europene, religia, stilul vestimentar, sistemul de rudenie, filosofia politică şi socială incluzând credinţa în individualism, o economie de piaţă liberă şi democraţia. Ideolologia creştină a avut cea mai mare influenţă asupra africanilor, cu toate că, la început, stăpânii de sclavi au avut o oarecare ezitare asupra importanţei pe care ar trebui să o aibă creştinismul în viaţa sclavilor. Motivul era legat de teama că această ideologie îi va face pe africani să refuze

sclavia şi să se creadă egali cu stăpânii lor. Aşadar, absorbirea limbajului european şi a creştinismului au fost primele două principale direcţii ce au creat o punte între cele două culturi. Religia protestantă, majoritară în S.U.A. era cea mai răspândită formă a creştinismului şi în rândul negrilor. Această simbioză a conferit şi baza creării unei muzici negre-americane unice.

Existau două tipuri de muzică a sclavilor în S.U.A.: muzica seculară, practicată în general pe plantaţii, ce conţinea strigăte şi gemete care foloseau poveşti şi motive *folk*. Erau, de asemenea, folosite şi instrumentele făcute acasă, pornind de la *banjo* (devenit în secolul al XIX-lea un instrument cu largă răspândire în muzica americană), tamburină, *tigve* (fructe lemnoase), oale, linguri şi altele. Din 1740 multe state au interzis utilizarea tobelor pentru a preveni folosirea acestora cu scopul de a crea un nou sistem de comunicaţii (de răsculare) în rândul africanilor. Totuşi, negrii au reuşit să creeze ritmuri şi sunete de percuţie folosind alte instrumente sau propriile lor corpuri.

Al doilea tip de muzică era cel spiritual, care a devenit foarte cunoscut după Războiul civil, rămânând una din cele mai recunoscute expresii muzicale specifice ale negrilor din S.U.A. De asemenea, africanii foloseau dansuri, bătăi din palme şi gesturi din mâini în exprimarea muzicală, obiceiuri care în mod clar provin din cultura africană. De exemplu, *The Cakewalk*, un dans popular în America, îşi are originile în sclavie (era iniţial un dans special inventat pentru a se amuza pe seama albilor).

Performanţele muzicale ale negrilor de pe plantaţie erau considerate fascinante, iar americanii adeseori mergeau să îi privească cântând şi dansând. Acestea sunt descrise în toate naraţiunile sau jurnalele sclavilor fugiţi de pe plantaţii între 1830-1860, indicând încă de pe atunci cât de apropiată era asocierea dintre sclavi şi muzică. Cel mai faimos roman american al secolului XIX, *Uncle Tom's Cabin* scris de Harriet Beecher Stowe începe cu o scenă în care un mic băieţel negru dansează pentru doi oameni albi. În locuri precum *Congo Square* în New Orleans, americanii se adunau să privească negrii cântând şi dansând, fenomen ce a avut loc şi înainte, şi după sclavie. De multe ori negrii asigurau muzica la diferite ocazii sociale ale stăpânilor lor, de obicei în caracter de dans.

Ambele stiluri muzicale, cel de pe plantaţie şi cel religios, aveau câteva elemente comune: folosirea întrebării şi a răspunsului, improvizaţia ca element esenţial al stilului interpretativ, nearticularea clară a cuvintelor, folosirea gemetelor, strigătelor şi poliritmia – în special în muzica de pe plantaţii. Muzica seculară a fost, fără îndoială, influenţată de muzica folk a albilor, însă acest proces a avut loc într-un stil cu totul particular. Limbajul protestant şi imnurile clasice ale acestuia au influenţat puternic cântecele spirituale ale negrilor.

Unele din cele mai comune cântece de pe plantaţii au fost *Easy Rider* – care a devenit un tip standard de *blues* şi *You Gonna Reap*. În mod clar, cântecele *folk* de după Războiul Civil, precum

John Henry şi *Stagger Lee* au pornit de la această tradiţie a sclavilor de pe plantaţie, fiind combinate cu tradiţia baladelor engleze.

Compozitorul şi muzicianul W. C. Handy a fost cel care a utilizat *blues*-ul în compoziţiile sale, fiind considerat *tatăl blues-ului*. Acesta i-a dat un nou destin, pornind de la o formă regională din Missisippi Delta, aproape de New Orleans. Începând cu anii 1920 – perioada de glorie a compozitorului, acest gen de muzică a fost larg răspândit, mai ales în Sud.

Primii muzicieni care au abordat genul au încorporat această muzică într-un repertoriu mai larg, care include: cântece tradiţionale folk, muzică de *vaudeville* cu ecouri ale menestrelilor. *Blues*-ul, având ca precursor muzica de pe plantaţii, a avut un rol foarte important în dezvoltarea jazz-ului. Tehnicile neconvenţionale ale acestei muzici, alunecarea pe note sau *falseto*-ul strigătelor au devenit practici şi principii comune ale stilului de jazz, atât în muzica instrumentală, cât şi în cea vocală, dezvoltate însă pe mai multe direcţii. De asemenea, cântecele spirituale au devenit baza pentru o muzică de factură corală compusă de negrii profesionişti, precum T. Burleigh şi Samuel Coleridge Taylor. Continuarea acestei tradiţii, precum și compoziţiile pentru pian ale *Ragtime*-ului din anii 1890 şi începutul anilor 1900 au influenţat puternic unele aspecte ale jazz-ului. Este clar că personaje precum Fletcher Henderson şi Duke Ellington au fost continuatorii acestui tip de muzică.

După Războiul Civil a fost adoptat un sistem de legi ce a luat denumirea de *Jim Crow*, legi ce au fost aplicate în special în Sud. Prin aceste legi negrii şi albii mergeau la şcoli diferite, biserici diferite, stăteau în locuri separate în transportul public şi teatre. De asemenea, ei nu aveau voie să ia masa cu albii sau să socializeze cu aceştia în locurile unde era specificat *numai pentru albi*; nu aveau voie să conducă o afacere cu albii, să folosească bibliotecile şi parcurile publice care erau destinate numai acestora şi nu aveau voie să joace *baseball* profesionist în acelaşi loc. Asocierea numelui *Jim Crow* cu această lege a segregării provine din anii 1828, când, Thomas *Daddy* Rice, un menestrel alb a văzut un muncitor negru şi infirm la grajduri cântând şi dansând un cântec numit *Jumping Jim Crow*. Rice i-a cumpărat haine bărbatului, a învăţat cântecul şi dansul şi l-a adus pe scenă. Segregarea a apropiat creolii[1] şi afro-americanii din Sud. În New Orleans, atât creolii, cât şi negrii au adus împreună elemente culturale diferite, dar importante pentru a crea această simbioză muzicală. Datorită influenţei creolilor, jazz-ul a fost întotdeauna deschis către ideile europene, iar datorită influenţei negrilor, jazz-ul a avut o bază a tradiţiei africane.

A doua fază a segregării – după 1914 a condus la migraţia negrilor din Sud şi implicit, la răspândirea pe arii largi a acestei muzici. Ulterior, a treia fază a limitat mult posibilitatea de muncă şi de a dezvolta o profesie, însă exprimarea prin muzică a rămas constantă. Aşadar, printre atâtea

[1] Creolii reprezentau populaţia ce a rezultat din fuziunea coloniştilor europeni francezi în S.U.A. cu femeile de culoare.

restricţii, muzica a rămas una dintre formele de manifestare care le era permisă negrilor. În aceste condiţii, formarea şi dezvoltarea jazz-ului a fost accelerată.

Un alt moment important este şi intrarea Americii în Primul Război Mondial, pe 16 aprilie 1917. Când cei 2000 de oameni din *New York Regiment* au aterizat în Brest, Franţa, soldaţii francezi au fost uimiţi să vadă că există foarte mulţi soldaţi negri în regiment, lucru nemaivăzut până în acel moment. Fanfara regimentului a cântat o versiune diferită a imnului naţional al Franţei, *Marseillaise*. Ritmul inedit folosit de americani i-a indus în eroare chiar şi pe francezi, cărora le-a luat puţin timp să recunoască melodia. Dirijorul fanfarei, locotenentul James Reese Europe, înainte de a se înrola a fost cel mai căutat dirijor de trupe de dans din New York. Regimentul a fost instruit în Spartanburg, Carolina de Sud. În prima sâmbătă după aterizarea în Brest, trupa a susţinut un concert în oraş, urmând să dea mai multe reprezentaţii, cântând marşuri franceze, melodii de pe plantaţie şi ragtime, care le erau cu totul străine francezilor, dar totuşi pe placul lor.

Muzica cântată de ei era plină de elemente de jazz, *breack*-uri şi alte combinaţii ritmice pe care nici o altă fanfară nu le putea executa. Dirijorii britanici şi francezi au fost impresionaţi şi au cerut să examineze instrumentele pe care americanii le foloseau. Au fost uimiţi să constate că asemenea sunete puteau fi redate de un corn obişnuit şi au înţeles că nu instrumentele, ci modul de execuţie era cu totul diferit.

Un alt fenomen important ce a avut loc tot în perioada Primului Război Mondial odată cu migraţia negrilor din sud către nord a făcut ca problema negrilor să nu mai fie exclusiv a *Sudului*. *Vechiul* cetăţean negru era din sud, rural, agricultor, legat de trecutul feudal şi politic al controlului şi rasismului albilor. *Noul* cetăţean negru ca rezultat al migraţiei era din nord, urban, muncitor în industrie, eliberat de trecutul său, militând pentru drepturile sale. A luat naştere şi *Harlem Renaissance* – un set complex de mişcări politice, culturale şi artistice care implicau o varietate de cetăţeni negri şi organizaţii ale acestora, precum *Universal Negro Improvement Association*, *Urban League*, *National Association for the Advancement of Colored People*, *African Blood Brotherhood* – centrată, în special, în New York-ul anilor '20. Aşadar, *Harlem* ajunsese să fie un mare magnet pentru intelectualii negri, însă şi pentru cei albi[2]. Exodul a schimbat modul de gândire al negrilor, aceştia începând să îşi privească statutul în viitor ca şi cetăţeni americani.

Cauza migraţiei din 1915 a fost izbucnirea Primului Război Mondial. Forţa ieftină din Europa nu a mai venit, iar industria americană avea nevoie mai mult ca oricând de lucrători. Aşadar, această forţă de muncă a venit din Sud, muncitorii negrii fiind chemaţi de către antreprenorii din nord chiar prin anunţuri în ziar.

---

[2] Arnold Shaw, *The Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 58.

Această deplasare între anii 1915-1930 a avut un efect şi asupra răspândirii jazz-ului în muzică. În primă instanţă, creşterea veniturilor negrilor le-a permis acestora să cumpere înregistrări fonografice. Aşadar, *Race Records* a făcut propria categorie de industrie fonografică pentru negri în anii 1920, când migraţia era în floare. De asemenea, prin urbanizarea negrilor, ei au avut un mai mare acces la informaţii, putând cunoaşte mai multă muzică şi artă, ceea ce a influenţat în mod benefic dezvoltarea jazz-ului.

Pe lângă migraţia negrilor a existat în acestă perioadă şi cea a europenilor. Există un centru urban unde a avut loc o importantă contopire a diferitelor culturi, rezultând originalitatea noului stil muzical. La sfârşitul secolului al XIX-lea, New Orleans era un oraş port cu o mare diversitate etnică. Locuitorii acestuia au venit din toate colţurile globului, mulţi fiind în căutarea unei lumi mai bune. Francezi, hispanici, caraibeni, italieni, austro-germani, anglo-saxoni, celtici şi latini americani – toţi aceştia şi-au amestecat tradiţiile cu cele ale negrilor emancipaţi şi ale creolilor. Rezultatul a fost o bogată viaţă muzicală a oraşului care creştea cu fiecare ocazie civică sau socială, unde era chemată formaţia pentru a cânta. În prima şi a doua generaţie a trupei lui Jack *Papa* Laine (uneori numit şi tatăl jazz-ului alb) cântau împreună irlandezi, evrei, italieni (mulţi sicilieni) şi germani.

Perioada de după Primul Război Mondial a fost una de mare prosperitate pentru S.U.A. S-au vândut milioane de aparate casnice, 12 milioane de aparate de radio, 30 de milioane de automobile şi milioane de bilete la filme, crescând nivelul de trai al americanilor. De asemenea şi femeile au început să îşi afirme o nouă independenţă. La mijlocul anilor ’20 jazz-ul era cântat în toate sălile de dans, barurile şi hotelurile din S.U.A. *Blues*-ul, care a fost odinioară produsul unor muzicieni negri săraci din Sud, a devenit o industrie, dansul pe această muzică practicându-se în toată ţara. Existau aşadar orchestre de acest gen în tot statul. Înregistrările fonografice vândute în milioane de exemplare, precum şi radiourile aduceau acest nou stil muzical în casele tuturor americanilor. Apăreau inovaţiile şi în jazz, improvizaţiile solistice câştigând tot mai mult teren. Pentru mulţi americani jazz-ul era o ameninţare asupra moralităţii, fiind considerată o mişcare artistică ce promovează vulgaritatea. Aşadar, pentru unii jazz-ul era sinonim cu zgomotul, fiind detestat şi datorită originilor sale. Mulţi dintre americanii albi maturi sau mai în vârstă erau terifiaţi să îşi vadă copiii dansând pe aceste ritmuri care proveneau din continentul african şi din practicile *voodoo*, considerându-se a fi în esenţă, acompaniamentul dansului. Aşadar, jazz-ul era blamat acum aşa cum fusese şi *ragtime* cu douăzeci de ani mai devreme, din pricina originilor sale. Totuşi, tinerii albi, în special, apreciau acest gen de muzică, identificându-şi propriile sentimente pe ritmul acestei muzici.

Nu trebuie uitat nici *fenomenul Prohibiţiei*, început odată cu anii 1920, când au fost închise toate saloanele din ţară pentru a se stopa consumul de alcool. Astfel, au început să apară barurile ilegale în număr cât mai mare, denumite *speakeasies*. Această creştere a numărului de baruri a avut efect şi asupra dezvoltării jazz-ului. Existând mii de astfel de localuri (numai în Manhattan numărul

lor atingea 5000), era nevoie şi de formaţii pentru asigurarea *entertainment*-ului, creându-se locuri de muncă pentru muzicienii de jazz. În ciuda scopului legii, marfa de contrabandă era în cantităţi cât mai mari, fiind clar că legea a fost un eşec. Astfel, pe 20 februarie 1933 ea a fost abrogată, iar barurile legale, saloanele şi cluburile au fost deschise din nou.

Parcursul istoric al populaţiei de culoare pe teritoriul american are un rol primordial în dezvoltarea noului gen muzical – jazz-ul. Drumul acestuia nu a fost însă deloc uşor, confruntându-se cu grave represiuni venite din partea albilor. Aceste abuzuri şi-au găsit legitimitate, în primul rând, în fenomenul sclaviei, dar, mai târziu, au devenit o tradiţie. Însă gravele discriminări cu care populaţia afro-americană s-a confruntat a condus către o adevărată emancipare culturală, ei găsindu-şi refugiul în diverse forme de manifestare artistică, cele mai importante fiind cele muzicale şi coregrafice. De aici până la crearea muzicii *blues* a fost doar un pas. Migraţia negrilor a constituit însă modalitatea cea mai potrivită pentru răspândirea acestui nou stil muzical în centrele urbane importante de pe teritoriul american. Cu toate că nu a fost apreciată la început, *muzica cea nouă* devenea din ce în ce mai accesibilă, cucerind, mai ales în anii ’20, pe tinerii americani.

BIBLIOGRAFIE

PASCU, George – *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Iaşi, Editura Vasiliana ’98, 2003

SHAW, Arnold – *The Jazz Age*, New York, Oxford University Press, 1987

WANG, Richard – *Researching the New Orleans-Chicago jazz Connection*: *Tools and Methods*, în *Black Music Research* Journal, Volume 8, Number 1, pp. 101-112, Published by Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 1998

WEBOGRAFIE

http://www.musilosophy.com/blues-scales-chart.htm (accesat la 1.03.2016)

http://www.biography.com/people/bessie-smith-9486520#related-video-gallery (accesat la 20.05.2016)

http://pop-sheet-music.com/Files/c18888e142b32b510775c31a090a51e5.pdf (accesat la 15.12.2016)

http://www.jazz.com/encyclopedia/oliver-joe-king (accesat la 15.12.2016)

http://www.jazz.com/encyclopedia/benny-goodman-benjamin-david (accesat la 15.12.2016)

FENOMENE ALE GENEZEI SISTEMULUI TONAL-FUNCȚIONAL. FILIERA RENASCENTISTĂ

Larisa Neculai și **Paula Vraciu**, anul II, Muzicologie
Îndrumători științifici: Prof. univ. dr. **Gheorghe Duțică**
Lect. univ. dr. **Diana-Beatrice Andron**
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: The relationship between the concept of *diatonic* scale and *chromatic* scale can be described as evolutional, especially when regarded in the light of its constantly changing character, both in the modal system as well as in tonalities. In what regards Renaissance, the disintegration of the **modal system** occurs gradually, by the creation and settlement of certain phenomena which, later, will constitute the basis of the **tonal-functional major-minor system.** Our study represents a synthesis of the musicological concept effectuated by Prof. PhD Gheorghe Duțică, regarding the genesis phenomena of the tonal-functional system developed during the musical epochs of the Medieval and Renaissance periods. We aim towards apprehending the progressive markers of the said process as mentioned by the author and, furthermore, we wish to provide with more musical samples to sustain his conclusions. Among the most relevant phenomena of this transition – from modal to tonal – we insisted upon two sources of entrance for chromatic elements into the original diatonic environment (**consonance** and **cadence modelling**) and compared to these, the shift from a monodic, respectively polyphonic state (linear) to a homophonic harmonical one (vertical).

Keywords: tonal-functional system, modal system, cadence and consonance modelling, Gesualdo da Venosa, Renaissance, Gheorghe Duțică.

Atât în sistemul modal, cât și în tonalitate, relația dintre diatonie și cromatism se identifică evolutiv prin caracterul său transformațional. În ceea ce privește epoca Renașterii, dezintegrarea **sistemului modal** are loc treptat, prin înrădăcinarea unor fenomene ce vor constitui, ulterior, bazele **sistemului tonal-funcțional** major-minor. În mod similar, la sfârșitul Romantismului muzical, maniera de utilizare a cromatismului a contribuit la dizolvarea tonalității, facilitând așadar instituirea unui nou sistem specific muzicii din prima jumătate a secolului XX, **atonalismul**.

Sursa primordială a lucrării noastre o reprezintă studiul muzicologului **Gheorghe Duțică** intitulat *Bazele structurării fenomenului bi- și polimodal în polifonia vocală renascentistă*[1]. Parcurgerea și aprofundarea lucrării ne-au fost de ajutor în conturarea unei sinteze cu privire la **evoluția cromatismului** în perioada Renașterii. Viziunea prezentată în acest studiu are afinități cu cea a altor muzicologi, precum Gheorghe Firca[2], Constantin Rîpă[3], care de asemenea și-au îndreptat atenția către fenomenele genezei sistemului tonal-funcțional.

---

[1] Studiu publicat în volumul Gheorghe Duțică, Laura Vasiliu, *Structură, funcționalitate, formă (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Iași, Editura Artes, 1999.
[2] Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966.

Evoluția de la modurile gregoriene monodice la scriitura polifonică renascentistă s-a realizat treptat, prin suprapunerea de linii melodice *cantus firmus*-ului, ajungându-se ulterior la multivocalitate. Muzica renascentistă, în esenţa ei, este dedicată vocilor, fiind concepută într-un discurs polifonic dens, obținut prin acumulări de planuri sonore și încheiat prin reunirea în simultaneități cadenţiale.

Renaşterea valorifică independenţa vocilor, expresivitatea întregului discurs muzical fiind redată prin incidenţele verticale ce presupun apariţia anumitor sunete alterate cu rol de *sensibilă*. Cu alte cuvinte, compozitorii renascentiști au exploatat efectul sonor creat între **instabilitatea** unei structuri armonice cu sensibilă și **stabilitatea** conferită de rezolvarea tensiunii în structura următoare. Pentru gândirea modală medievală, aceste sunete străine de diatonismul tradiţional reprezentau ceva artificial, fals. De aceea, în plan melodic, este generat conceptul supranumit *musica ficta*, concretizat în existența unor sunete străine sau în transpunerea acestora prin utilizarea accidenţilor. Aflându-se în opoziție cu *musica vera et necessaria*, muzica *falsă* stabilea și alte situații în care o treaptă putea fi alterată ascendent sau descendent prin semiton. În consecință, cromatismele rezultate vor netezi calea spre conceptul de **tonalitate**.

Muzicologul Gheorghe Firca apreciază relația dintre **diatonie** și **cromatism** ca fiind una de „interacțiune cauzală”[4]. Integrarea particularului în general (respectiv, a cromatismului în sistemul diatonic) este o necesitate datorată **incapacității cromatismului de a funcționa independent** (contrar concepției vechilor greci)[5].

Modelarea consonantică. Primele cromatisme acceptate

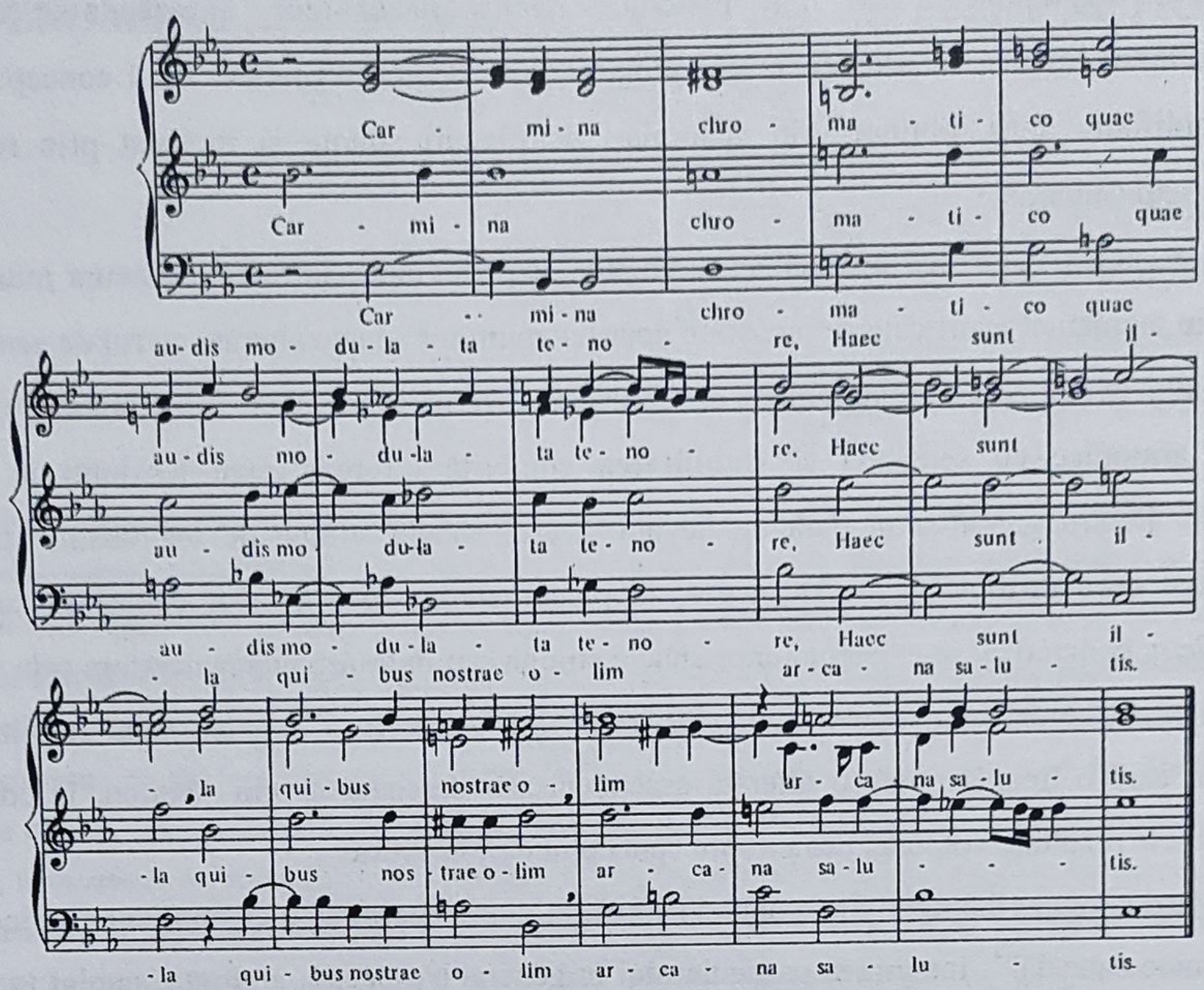
Este important de menționat faptul că utilizarea alterațiilor a fost adoptată încă din perioada monodiei gregoriene, unde, pentru a se evita intervalul disonant de cvartă mărită *fa-si* (atât în sens ascendent, cât și descendent) era necesară alterarea descendentă a lui *si* (rezultând *sib*). De altfel, relația *si-sib* a reprezentat primul cromatism acceptat în sistem, modelând totodată raportul **consonanță – disonanță** (respectiv, tensiune – rezolvare).

După cum demonstrează muzicologul Gheorghe Duţică, emanciparea continuă a cromatismului în muzica Renaşterii medii şi târzii va determina o adevărată constrângere a linearităţii planurilor sonore (specifică polifoniei) la structuri verticale de tip acordic (specifice omofoniei), ceea ce autorul menţionat consideră a fi un stadiu avansat de **integrare acordică a cromatismelor**[6].

---

[3] Constantin Rîpă, *Evoluția modurilor polifoniei vocale a Renașterii către sistemul tonal-funcțional major-minor*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 12-13, Cluj-Napoca, Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, 1976-1977.
[4] *Cf.* Gheorghe Firca, *op. cit.*, p. 13.
[5] *Cf. Idem.*
[6] În sprijinul afirmației noastre, aducem mențiunea compozitorului Dan Voiculescu, potrivit căreia: „Noțiunea de acord este sesizată mai degrabă ca o suprapunere de intervale care trebuie să sune consonant sau disonant prin raportare la

Ex. 1 Orlando di Lasso, *Carmina chromatico...*



Deşi relaţiile plagale dintre acorduri (îndeosebi cele de terţă ascendentă) păstrează baza modală a sonorităţii, intervenţia cromatismelor distanţează aceste acorduri pe scara cvintelor. În acest sens, de exemplu, relaţia de terţă mare ascendentă dintre două acorduri majore: *Mib - Sol* (m. 9-10) este echivalentă distanţei de patru cvinte ascendente, ceea ce înseamnă o succesiune armonică foarte îndrăzneaţă pentru acea vreme.

Modelarea cadențială: Principiul sensibilei și germenii cadenței autentice

Un alt fenomen de geneză în evoluția modurilor monodice gregoriene către sistemul tonal-funcțional a fost acel al **sensibilei**.

Cele două semitonuri (*mi-fa* și *si-do*) – prezente în structura tuturor modurilor medievale gregoriene – vor constitui, după modelul poziției lor naturale ca trepte VII-I ale modurilor lidian și ionian, baza **principiului sensibilei**. Treptat, fenomenul atracției prin semiton va fi generalizat și la nivelul modurilor dorian, mixolidian și eolian, ceea ce impunea prezența alterării ascendente a treptei a VII-a (prin diez). De la această regulă făcea excepție modul frigian – cu o sensibilă superioară *fa-mi*, tr. II-I –, dar și cel locrian, din cauza instabilității generate de 5-, *si-fa*, tr. I-V.

Dacă în **monodie cadențarea** se realiza prin formule melodice specifice, în cazul **polifoniei** aceasta impunea anumite condiții în plan vertical. Astfel, trecerea de la monodie la polifonie va integra principiul *atracției prin sensibilă* în **cadența armonică** finală.

---

vocea cea mai gravă". Dan Voiculescu, *Elemente armonice în scriitura la două voci și la o voce a Renașterii*, în rev. *Muzica*, București, nr. 2/1992, p. 73.

Necesitatea tot mai mare de a determina *finalis*-ul printr-o structură *de tendință* – sensibila integrată acordic – va conduce treptat la însușirea unui **potențial funcțional**. Drept consecință, structura cu „cea mai mare valență funcțională”[7] va fi cea de pe treapta a V-a (un acord major a cărui terță este sensibilă pentru finala modului).

Se produce o revizuire în ceea ce privește **raportul intervalic dintre treptele I-V**. Spre deosebire de muzica gregoriană, unde *dominanta* melodică (*repercussa*) se afla la o distanță variabilă față de finala modului, muzica Renașterii va atribui noua funcție armonică **exclusiv** treptei a V-a, rezultând raportul de cvintă perfectă față de treapta I. Astfel, se va elimina diferența dintre modurile autentice și cele plagale, în timp realizându-se selecția modurilor cu relație de cvintă perfectă între treptele I-V (ionic, doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic). În acest context, va lua naștere o formulă tipică de încheiere, cu structura viitoarei cadențe autentice, V-I, al cărei rol va fi acela de configurare a noului sistem tonal-funcțional.

Manifestându-se inițial în cadența armonică finală, *principiul atracției prin sensibilă* va fi implicat și în construcția cadențelor mediane. În acest sens, vor apărea noi sensibile, *artificiale* în funcție de treptele de cadențare. Putem surprinde în numeroase *motete* și *madrigale* modificări ale treptelor în favoarea celor două principii: cel al **consonanței** și cel al **sensibilei**.

Spre exemplu, cadența plagală IV-I în modul lidic presupunea adesea transformarea lui *si* în *si bemol*, rezultând un trison consonant, lidicul fiind astfel similar ionicului sau mixolidicului. În baza acestei exemplificări pot fi identificate și alte situații de *intersecție* a două structuri modale.

Majorizarea acordului din cadența armonică finală.

Generalizarea principiului în planul cadențelor mediane

Factorii care au contribuit la crearea tonalității sunt multipli și diverși, aceștia individualizându-se și îndepărtându-se de vechiul sistem modal. Treptat, compozitorii renascentiști au introdus în modurile de tip minor rezolvarea treptei a V-a într-o structură (treapta I) fără terță, deoarece „încheierea pe un acord minor era nesatisfăcătoare”[8], iar „**un acord major** [**s.n.**] pe această treaptă ar fi adăugat în formulă încă o alterație alături de cea a sensibilei din acordul precedent”[9]. Totodată, intervalul de terță a fost recunoscut cu greu drept consonanță și integrat cu reținere în structurile vertical-acordice[10].

Procedeul finalizării cu trison complet avansează treptat începând cu secolul al XV-lea, ulterior în secolul al XVI-lea. Prin generalizarea *principiului sensibilei* se impune abordarea

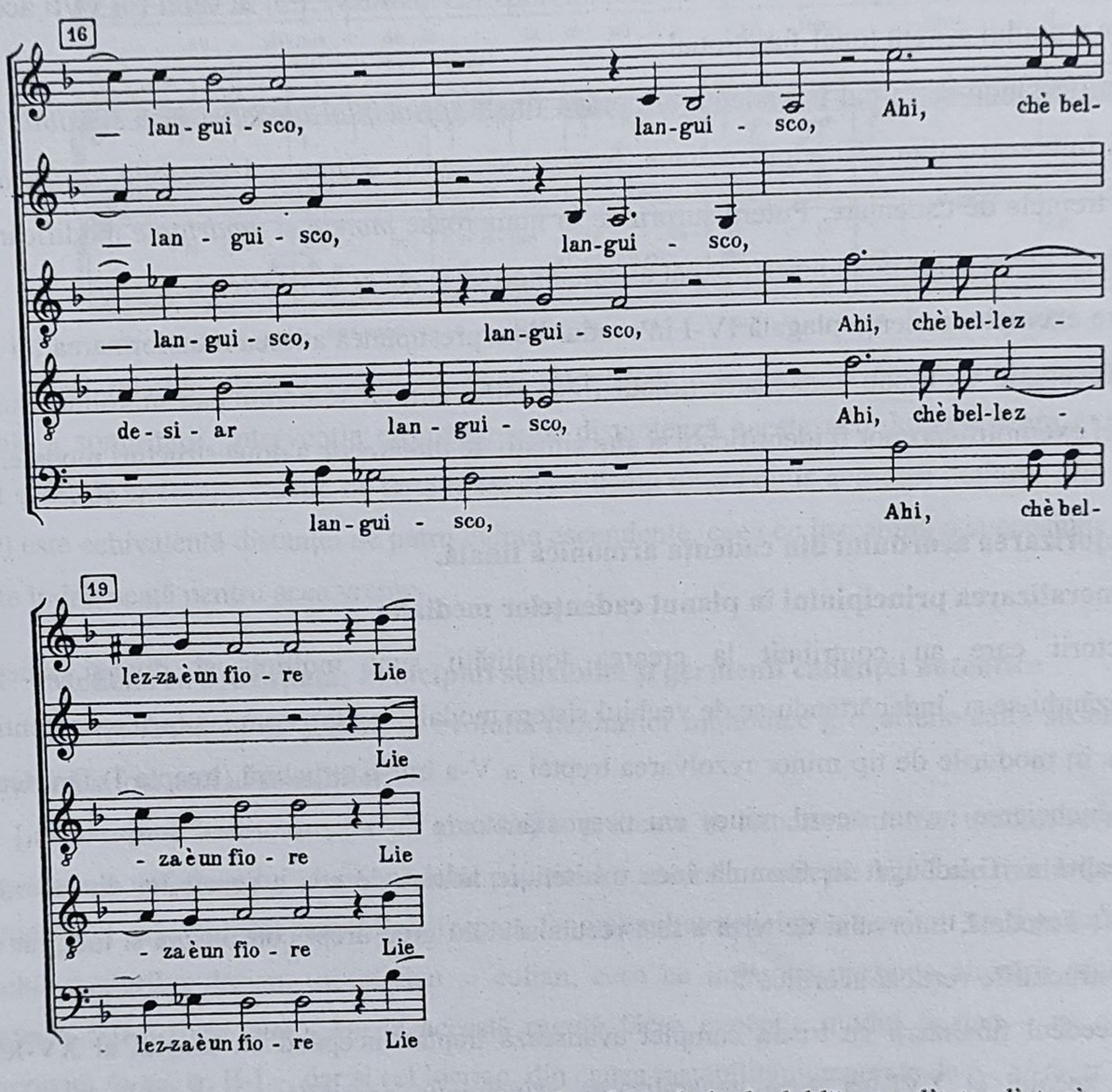
---

[7] Gheorghe Duțică, *Bazele structurării fenomenului bi- și polimodal în polifonia vocală renascentistă*, în Gheorghe Duțică, Laura Vasiliu, *op. cit.*, Iași, Editura Artes, 1999, p. 10.
[8] Liviu Comes, *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 99, *apud ibidem*, p. 12.
[9] *Idem.*
[10] *Cf.* Gheorghe Duțică, *op. cit.*, p. 12.

rezolvării finale pe acord major și în modurile minore, astfel luând naștere noi alterații ce vor modifica structura diatonică a modurilor de tip minor.

Exemplul următor este edificator pentru fenomenul de **majorizare a acordului final** într-o cadenţă armonică mediană, în cazul de faţă. Se poate observa acurateţea diatonică a parcursului imitativ – un ***re*** frigian –, până la cadenţa finală, unde, în mod surprinzător, este impusă varianta cromatică a treptei a III-a: *fa-fa#*, într-o relaţie armonică de terţă mică descendentă (*Fa* major – *Re* major, distanţă de trei cvinte ascendente). A se observa cromatismul încrucişat de octavă mărită: *fa-fa#* (Bas-Sopran1), care tensionează puternic relaţia dintre cele două acorduri, dar care asigură în final o iluminare a sonorităţii prin ceea ce mai târziu se va numi **cadenţă picardiană**.

Ex. 2 Carlo Gesualdo da Venosa, *Madrigale*, caietul III, nr. 14 (m. 17-19)

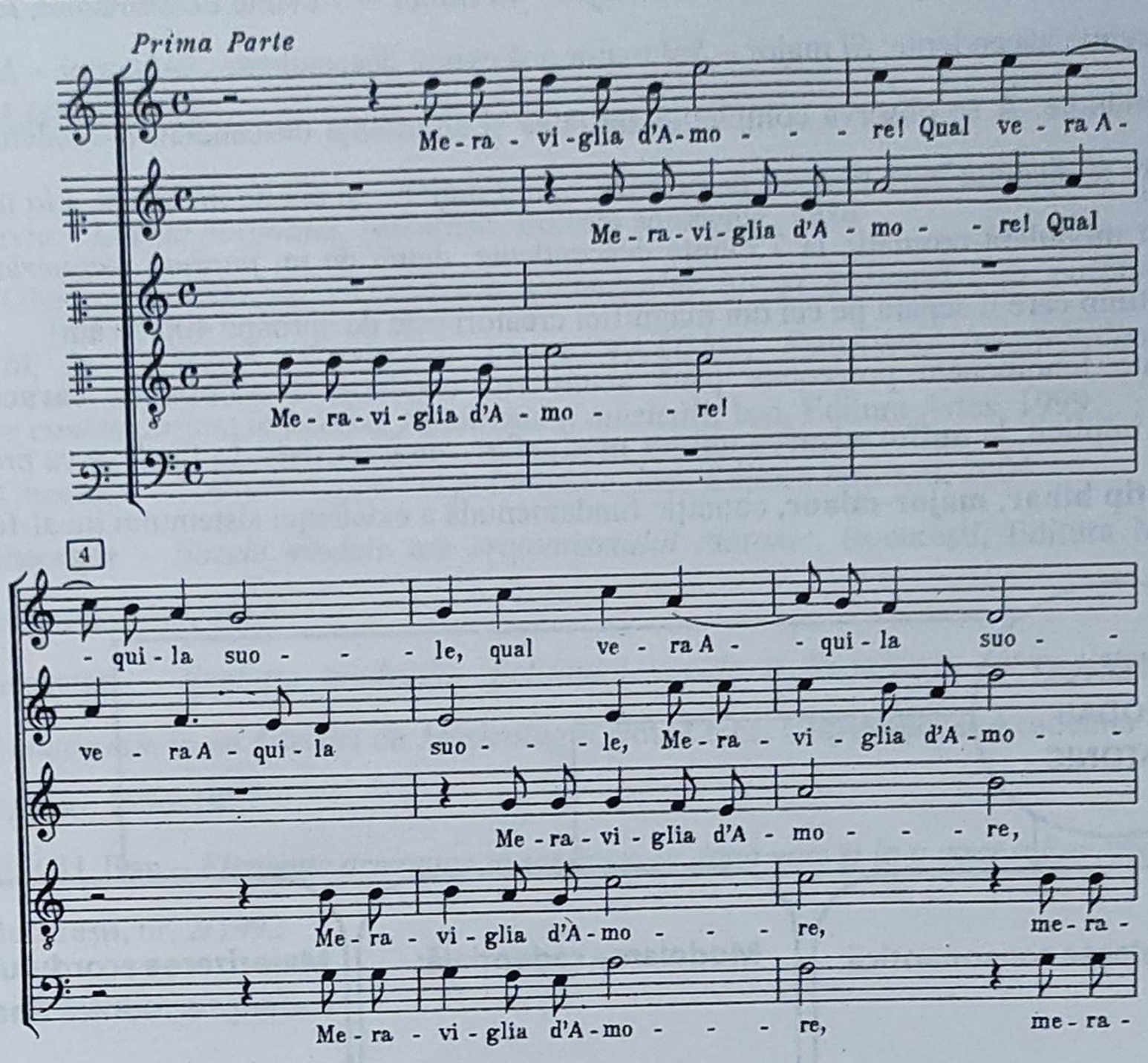


Studiul lui Gheorghe Duţică aduce în prim plan relaţia de dublă cauzalitate: diatonic-cromatic + polifonic-armonic, bipolaritate aşezată la temelia procesului de trecere de la modal la tonal.

Reproducem, spre comparaţie, două exemple din creaţia aceluiaşi compozitor, edificatoare sub aspectul relaţiei opozabile dintre diatonic şi cromatic, respectiv, dintre linear-polifonic şi vertical-omofonic.

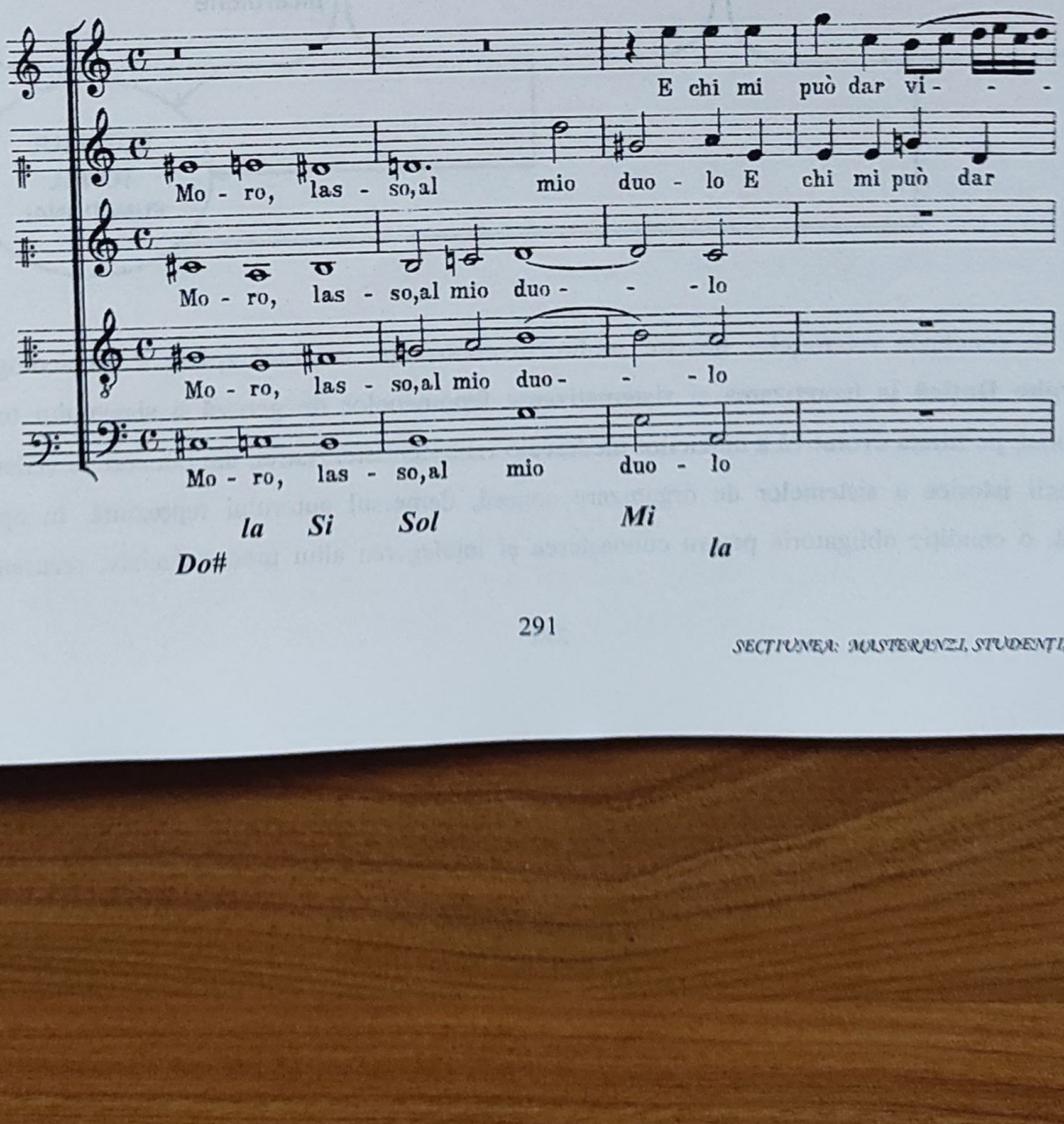
Primul exemplu oferă un argument pentru puritatea diatonică a discursului, asociat sintaxei verticale de tip polifonic-imitativ (deci linear).

Ex. 3 Carlo Gesualdo da Venosa, *Madrigale*, caietul III, nr. 12 (m. 1-6)



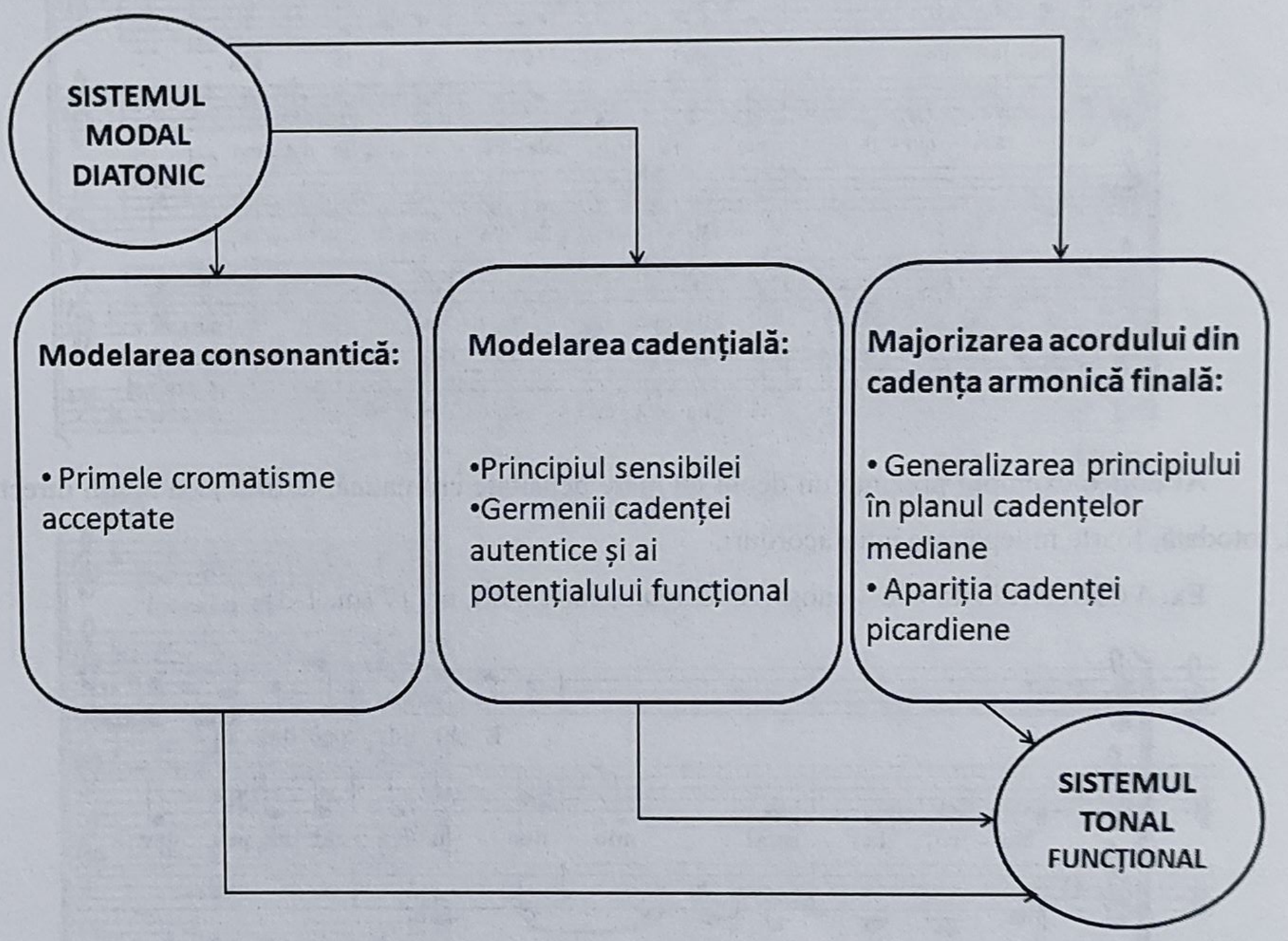
Al doilea exemplu prezintă un debut cu mare densitate cromatică, definit prin relaţii directe şi, totodată, foarte îndepărtate între acorduri.

Ex. 4 Carlo Gesualdo da Venosa, *Madrigale*, caietul VI, nr. 17 (m. 1-3)



Caracterul cu totul excepţional al acestui fragment armonic constă în parcurgerea rapidă, într-un spaţiu extrem de concentrat – doar trei măsuri (!) – a unei succesiuni de acorduri aflate la distanţe incredibile pentru acea vreme: *Do#* major – *la* minor = 7 cvinte descendente; *la* minor – *Si* major = 5 cvinte ascendente; *Si* major – *Sol* major = 4 cvinte descendente; *Sol* major – *Mi* major = 3 cvinte ascendente. A se observa complementaritatea şi alternanţa descendent-ascendent a sensului de înlănţuire şi distanţa între punctul de pornire – *Do#* major – şi cel de încheiere – *la* minor, adică un segment modulant-cromatic la 7 cvinte descendente, demn de un *parcurs wagnerian*. Doar că distanţa în timp care îi separă pe cei doi magnifici creatori este de aproape 400 de ani!

Toate fenomenele prezentate până acum vor conduce la **anihilarea caracteristicilor modale** și, implicit, la **uniformizarea** tuturor **modurilor renascentiste**. În final, se va produce acea **sinteză de tip binar**, **major-minor**, condiție fundamentală a existenței sistemului tonal-funcțional.



În concluzia referinţelor noastre subliniem contribuţia cu totul aparte a muzicologului **Gheorghe Duţică** la teoretizarea şi sistematizarea fenomenelor de geneză a sistemului tonal-funcţional, pe filiera evolutivă a muzicilor medievalo-renascentiste. Astfel, din punctul de vedere al dinamicii istorice a sistemelor de organizare sonoră, demersul autorului reprezintă, în opinia noastră, o condiţie obligatorie pentru cunoaşterea şi înţelegerea altui proces decisiv, recurent şi

complementar, totodată: acela de dizolvare a tonalităţii funcţionale în favoarea revenirii *în spirală*, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, a fenomenului (neo)modal.

BIBLIOGRAFIE

COMES, Liviu – *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984

DUȚICĂ, Gheorghe – *Bazele structurării fenomenului bi- și polimodal în polifonia vocală renascentistă*, în DUȚICĂ, Gheorghe; Laura VASILIU, *Structură, funcționalitate, formă (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Iași, Editura Artes, 1999

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004

FIRCA, Gheorghe – *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966

RÎPĂ, Constantin – *Evoluția modurilor polifoniei vocale a Renașterii către sistemul tonal-funcțional major-minor*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 12-13, Cluj-Napoca, Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, 1976-1977

VOICULESCU, Dan – *Elemente armonice în scriitura la două voci și la o voce a Renașterii*, în rev. *Muzica*, București, nr. 2/1992

IMPORTANCE AND INFLUENCE OF PIANO SONATA THROUGHOUT THREE PERIODS OF MUSIC

Daniel Ropotă, anul II

The Royal Northern College of Music, Manchester, Great Britain

Abstract: In this essay I will discuss the importance and influence that the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin and Alexander Scriabin had on the evolution of the sonata genre and form throughout three periods of music: classical, romantic and modern. For this, I chose Ludwig van Beethoven – *Piano Sonata no.1* in *F* minor, op. 2 no.1, Frédéric Chopin – *Piano Sonata no. 2* in *B*-flat minor, op. 35 and Alexander Scriabin – *Piano Sonata no.4* in *F*-sharp major as works to support my ideas. I chose these composers and these pieces because they represent key composers who changed and shaped the course of the piano sonata, these compositions being of significance in their entire work. I will present the key elements of the Sonata such as **structure**, **tonality**, **dynamics** and **tempo** with given details on the internal material (analysis on harmony, melody and motifs). Ludwig van Beethoven is the first who starts to detach from the typical form, doing it step by step. Frédéric Chopin, in his *second Piano Sonata* integrates all his musical and technical elements that will inspire entire generations througout the romantic period and later on. Alexander Scriabin is the one who triggers the beginning of Modern period. His *fourth Piano Sonata* shows the freedom of expression and the multitude of original ideas that music will bring in the 20th century. These were influenced by external factors such as evolution of the instruments, construction of concert halls and in the same time by social factors, facts seen in the continuos transformation ot the piano sonata.

Keywords: piano, *sonata*, composer, structure, period, influences.

Rezumat: În cadrul acestei lucrări voi prezenta importanţa şi influenţa pe care le-au avut sonatele pentru pian compuse de Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin şi Alexander Scriabin asupra evoluţiei genului şi formei de *sonată* de-a lungul a trei perioade muzicale: clasice, romantice şi moderne. În acest sens, am ales lucrările Ludwig van Beethoven – *Sonata pentru pian nr. 1* în *fa* minor op. 2 nr. 1, Frédéric Chopin – *Sonata pentru pian nr. 2* în *si* bemol minor op. 35 şi Alexander Scriabin – *Sonata pentru pian nr. 4* în *Fa* diez major pentru a-mi prezenta ideile. Am ales aceşti compozitori cu lucrările aferente deoarece aceştia sunt compozitori reprezentativi, care au schimbat şi au modelat dezvoltarea sonatei pentru pian, aceste creaţii fiind cele mai semnificative dintre operele lor. Voi prezenta elementele cheie ale sonatei, cum sunt **structura**, **tonalitatea**, **dinamica** şi **tempo**-ul, detaliind aspectele ce ţin de materialul intern (analiza armoniei, a melodiei şi a motivelor). Ludvig van Beethoven este primul care se detaşează uşor-uşor de forma tradiţională. Frédéric Chopin în cea de-a doua *Sonată pentru pian* integrează toate elementele muzicale şi tehnice care vor inspira generaţii întregi de-a lungul perioadei romantice şi, ulterior, Alexander Scriabin este cel cu care debutează perioada Modernă. *Sonata pentru pian nr. 4* prezintă libertate de expresie şi o multitudine de idei originale pe care le aduce muzica secolului XX. Aceştia au fost influenţaţi de factori externi, precum evoluţia instrumentelor, modalitatea de construire a sălilor de concerte şi, în acelaşi timp, de factori sociali, elemente ce pot fi observate în transformarea continuă a sonatei pentru pian.

Cuvinte cheie: pian, *sonata*, compozitor, structură, perioadă, influenţe.

In this essay I will discuss the importance and influence that the Piano Sonatas by Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin and Alexander Scriabin had on the evolution of the *sonata* genre and form throughout three periods of music: classical, romantic and modern. For this, I chose Ludwig van Beethoven – *Piano Sonata no.* 1 in *F*

minor, op. 2, no. 1, Frédéric Chopin – *Piano Sonata no.* 2 in *B*-flat minor, op. 35 and Alexander Scriabin – *Piano Sonata no*. 4 in *F*-sharp major as works to support my ideas. I chose these composers and these pieces because they represent key composers who changed and shapedthe course of the piano sonata, these compositions being ones of significance in their body of work.

I will present the key elements of the Sonata such as **structure, tonality, dynamics** and **tempo** with given details on the internal material (analysis on harmony, melody and motifs).

In the **structure of** Beethoven's Sonata we observe a tendency to have bigger dimensions, always dominatedby equilibrium. The **tonalities** he uses impress with the splendid complexity within simplicity, being tonal all the way. In Beethoven's Urtext score (1952), the **dynamics** vary from *pp* to *ff*, with contrast from *sf* to *pp*. The use of the slurs and indications like *crescendo*, *decrescendo*, *con espressione* and *dolce*, point in the direction of different harmonies. Concerning the **tempo**, Beethoven's indications are very simple (*Allegro*, *Adagio*, *Allegretto* and *Prestissimo*), highlighting more the characater than the speed.

I believe that Ludwig van Beethoven's *Piano Sonata no. 1* in *F* minor op. 2 no. 1 had a big influence on the history of music, first of all because it summarizes the elements of the classical Piano Sonata from his predecessors like Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart[1]. Secondly, it indicates and announces the innovations that Beethoven will bring to the genre and form, expanding its shape, structure andcreating big musical lines. These can be seen in his use of tempo, motifs, technical approaches, dynamic contrast and overall shape[2].

The first piano sonata was composed when he was 25 years old (1795) andit is dedicatedto Joseph Haydn, who was one of Beethoven's tutors in harmony,composition and counterpoint[3]. It has four movements, thus increasing the size from the classical three movement sonatas.A performance of it lasts around 20 minutes.This sonata marks the beginning of Beethoven's journey in this genre and also announces the new ideas that he will bring tomusic through his further compositions.

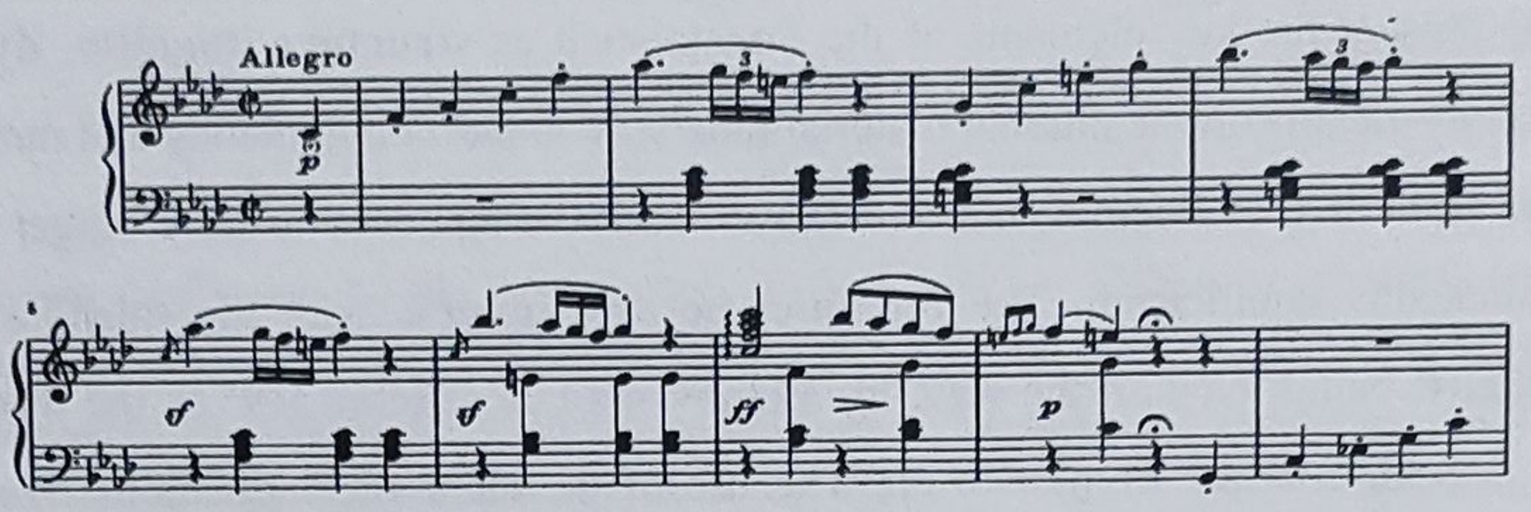
The first movement in *Allegro* tempo (2/2) is in sonata form and has 152 bars. Beethoven expresses very clearly the structure and the contrast between the two themes (F minor - A flat major). The exposition is very short, having only 48 bars, constructed in the standard eight-bar phrases (Example 1). From the beginning of the piece we can see its classical ideas that Beethoven inspired from the times composers and schools: elements such as the *Mannheim rocket* motif[4], the Alberty type figure, the use of scales and eight-note octave bass in the accompaniament. An

---

[1] Charles Rosen Charles, *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, New Haven and London: Yale University Press, 2002, p. 5, p. 123.
[2] Glenn Stanley (Editor), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: The Press Syndicate of The University of Cambridge, 2000, p. 112.
[3] TiaDeNora, *Beethoven and the Construction of Genius, Musical Politics in Vienna* 1792-1803, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, Ltd., 1995, p. 107.
[4] Denis Matthews, *Beethoven Piano Sonatas*, London: British Broadcasting Corporation, 1967, p. 13.

important aspect that gives clarity in the direction and dialogue is the role of each hand, one having the melody and one the acompaniment, the roles being switched sometimes. The music is constructed in three voices, always creating a harmonic sense and flow.

Ex. 1 L. van Beethoven, *Piano Sonata no. 1* in *F* minor, op. 2, no. 1, Mov. I, *Allegro* (m. 1-9)



The development (m. 49-100) explores the themes tonally, rhythmically and melodically. It also makes full use of the instruments register, thus creating different effects and contrasts. The recapitulation (m. 101-152) is mostly the same as the exposition, the difference being that both themes are presented now in F minor. The ending is marked by a coda which finishes the piece in chords, with a perfect cadence (V-I).

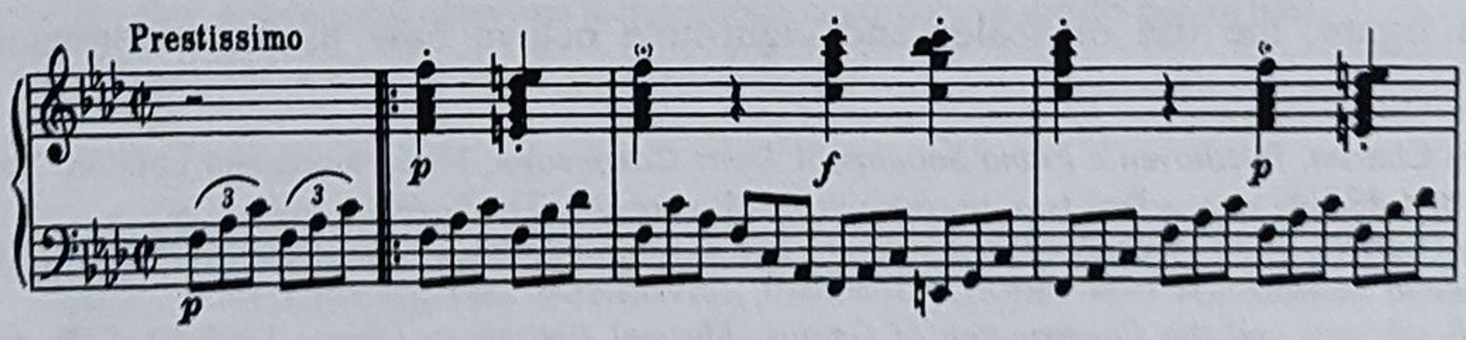
The second movement, in *Adagio* (3/4) is in contrast with the first one, being in F major now and in ternary form (**A-B-A**). The movement shows the lyrical side of Beethoven's music, being gradually constructed and ornamented. The tonalities that this movement is built on are *F* major – *D* minor – *C* major – *F* major.

Beethoven presents in the third movement a minuet in *F* minor (3/4). The minuet section (m. 1-40) is constructed in four voices, voiced on harmonic intervals, mostly thirds, fiths and sixths. The trio part modulates to *F* major andpresents a very fluent and shaped melodic line.The material of the trio is presented in two repeated sections (m. 41-50 and 50-73).

The last movement, *Prestissimo* (2/2) is very energetic, full of accented chords in stacattowith eight notes in triplet rhythm in the acompaniment (Example 2). The structure is in *sonata* form, the development (m. 59-137) presenting a new theme in *A* flat major andomitting the two original ones.

Ex. 2 L. van Beethoven, *Piano Sonata no.* 1 in *F* minor, op. 2 no. 1,

Mov. IV, *Prestissimo* (m. 1-4)



In the **structure of** Chopin's Sonata we observe that the length in the romantic period grows, the music material being denser than in the classical sonatas in aspects such as: notes and bar

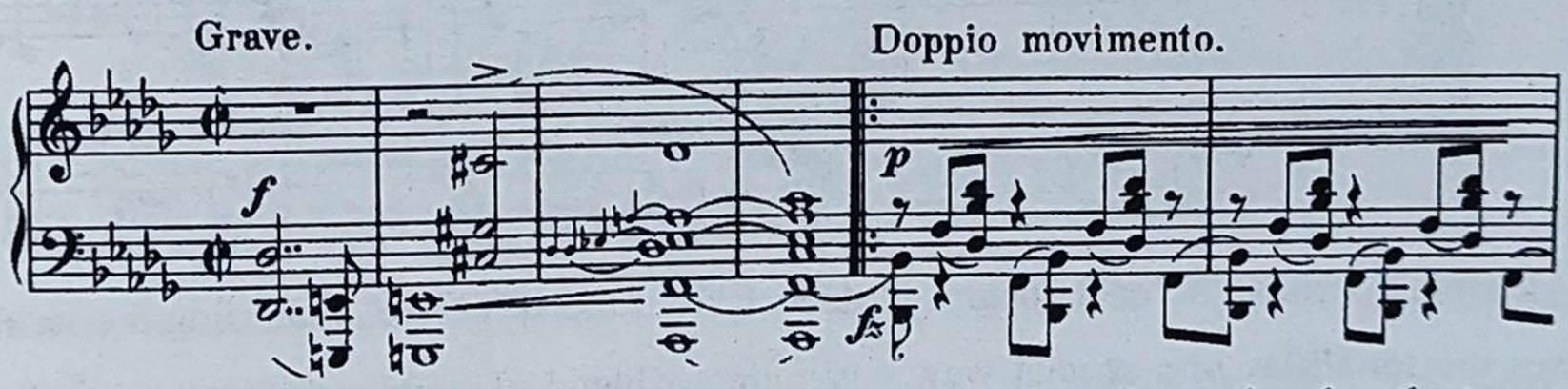
count, composers markings (pedalling, phrasing and slurs) and also use of keyboard sections. Chopin makes use of the **tonalities** to create wider colours with grandeur and majestic gracefulness. In the *Piano Sonata op. 35*, Chopin's **dynamics** extend from *pp* to *fff*, the composer making use of the piano from the middle 19th century that had different possibilities compared with the pianoforte. The **tempos** are more expressive and explicit such as: *Grave*, *Doppio movimento*, *agitato*, *Piu lento*, *Marche funebre*. This shows that the composer wants a specific mood and background pulse.

Many concert pianists of today and past centuries include in their solo repertoire the Piano *Sonata no. 2* in *B*-flat minor op. 35 by Frédéric Chopin, being one of his most played, recorded and appreaciated works. Students perfom it in various top competitionsbecause of its difficulty in expressing the musical ideas and technique.It showsthe genre and form used in the romantic period, becoming more open and free in form.Composed in 1839 (at the age of 29) when he was in Nohant (France)[5], this sonata is his second piece in this genre. The composition has four movements and an average performance of it lasts around 29 minutes.

The first movement is opened by a four bars introduction (*Grave*) followed by the dramatic entry of the main theme (*Doppio movimento)* in B flat minor (Example 3). Chopin builds the movement in sonata form but in the recapitulation (m. 169-241) he does not present the first theme, going directly to the second one (now in *B* flat major). The movement accentuates the contrast between the two themes, *B* flat minor – *D* flat major . The first theme has a tragic like melody with a restless acompaniment in the left hand. The contrast that the second theme brings is first harmonic but also melodic, being a chorale with a warm atmosphere. The ending of this movement is in *B* flat major, Chopin using the tierce de Picardie chord that ends in *B* flat major.

Ex. 3 Fr. Chopin, *Piano Sonata* in *B* Flat minor, no. 2, op. 35,

Mov. I, *Grave-Doppio movimento* (m. 1-6)



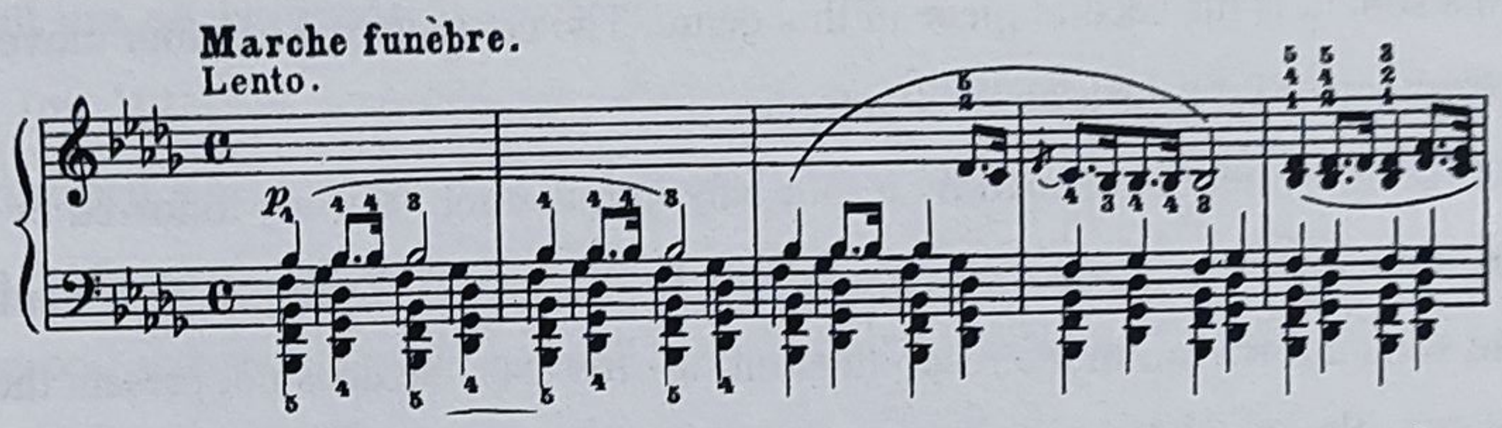
In the second movement, Chopin choses a *Scherzo* in E flat minor using thus the ternary form. It starts on an upbeat, the first section being abundant in harmonies constructed on very rythmic octaves, chords, chromatic thirds and fourths. The middle part (*Piu Lento*, m. 81-188)) in *G* flat major has a very calm atmosphere with a tender melody. The first section comes back (m. 189-287), but Chopin choses to end in the last 15 bars in *G* flat major with the theme from the middle part.

[5] Jim Samson, *Chopin*, Oxford University Press, 1996, p. 146.

The third movement, *Marche funebre: Lento* (4/4) goes back to the main tonality of the *Sonata*, *B* flat minor. On Chopin's biographies we find out that he composed this movement as a single piece and later he integrated it in the Sonata[6] op. 35. It is the core, climax and main direction of the entire Sonata. The form of this movement is also ternary as in the *Scherzo* and has a very dark, sobre, sad and funeral like atmosphere and pace (Example 4). The interlude (m. 31-55), in D flat major, has a very sensible melody in the right hand with a Nocturne-like acompaniment in the left hand, the use of pedalling pointing out the harmonic progressions. Chopin uses the *Funeral* motif[7] in his compositions like: *C* minor *Prelude* op. 28, introduction of the *Fantasie* op. 49 in F minor, and several Nocturnes, being one of his most significant ideas.

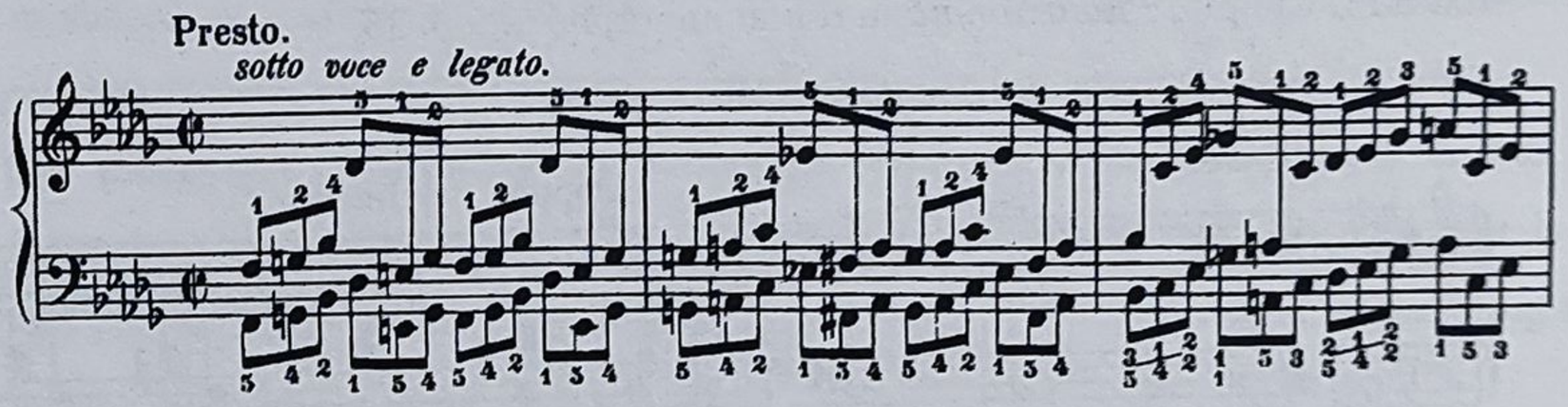
Ex. 4 Fr. Chopin, *Piano Sonata* in *B* flat minor, no. 2, op. 35,

Mov. III, *Marche funebre* (m. 1-5)



In the last movement, *Finale: Presto*(2/2), the B flat minor presents very fast and intense material, played by both hands in *unison* an octave distance in a wispered atmosphere[8]. Chopin choses a perpetual motion in quavers triplets (**Example 5)**, monothematic, marking the ending of a great piece in a very virtuosic style.

Ex. 5 Fr. Chopin, *Piano Sonata* in *B* flat minor, no. 2, op. 35, Mov. IV, *Presto* (m. 1-3)



Alexander Scriabin's Sonata begins to dettach from the strict rules regarding the **structure**. He utilises the **tonalities** in a special way, generating a blend of harmonic fragrances[9]. Scriabin goes to extremes in the **dynamics**, using indications such as *con voglia*, *dolcissimo*, *rubato*, *calmando diminuendo*. He adds to the *pp – quietissimo* and to the *fff – Focusamente, giubiloso,* thus creating sublime atmospheres. We observe that with the pass of each period, there is a tendency to

---

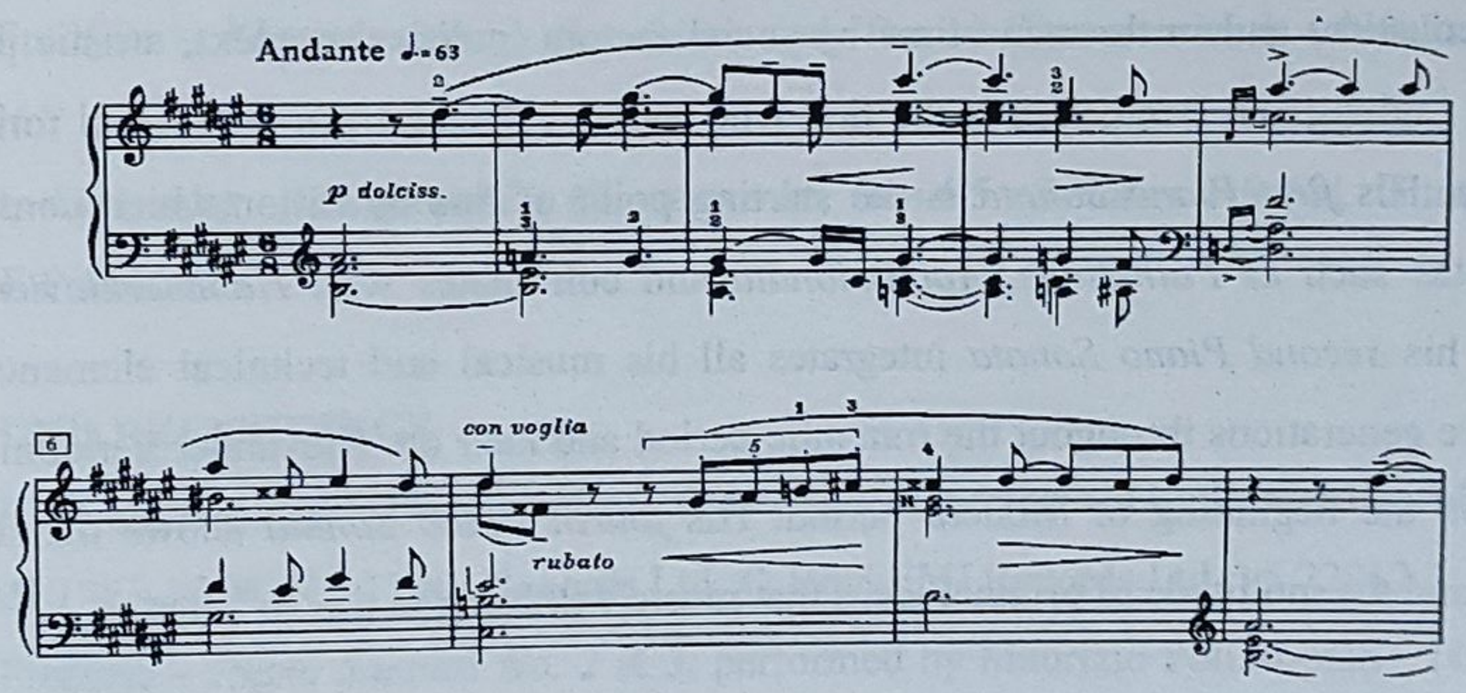
[6] Jim Samson, *Chopin*, Oxford University Press, 1996, p. 136.
[7] Anatoly Leikin*The Dissolution of Sonata Structure in Romantic Piano Music* (1820-1850), Los Angeles: University of California, Ph.D 1986, p. 5.
[8] James Huneker, *Chopin, The Man and His Music*, Toronto, Ontario & London: Dover Publications, Inc. 1966, p. 59.
[9] Hugh Macdonald, *Skryabin*, Oxford: Oxford University Press, 1978, p. 31.

indicate more details in the score for a better understanding of the interpretation. Classical **tempos** are given, such as *Andante* and *Prestissimovolando* but the main ideas are in the rhythm changes that make a huge difference in the performance of the music.

Alexander Scriabin marks the transition between two centuries (19th to 20th) and also two musical periods. Composers like Sergei Rachmaninov, Sergei Prokofiev, Karol Szymanowski were inspiried by and appreciated the Russian composer's works[10]. His early compositions were very influenced by Chopin's music, this may be felt in his early compositions. The *Piano Sonata no.4* in *F* sharp major op. 30 was composed in 1903 when the composer was 31 years old and marks a turning point in his evolution. Starting with this piece, he begins to compose in a more original way, separating from the Chopenian style and from the usual Sonata structure of four movements[11]. From here we observe that the perspective on the sonata changes completely.

The two movements are directly connected, the ending of the first one having the indication *attacca*. The first movement, *Andante* (6/8), can be seen in three stages, where a melodic, meditative theme (m. 1 to 8) is explored, creating the image of a beautiful and delicate landscape[12] (Ex. 6). It is very interresting that this movement has only 66 bars (less than Beethoven's Sonata), Scriabin conceiving it very condensed. This is made to emphasize the next movement, technically and harmonically.

Ex. 6 A. Scriabin, *Piano Sonata* in *F* sharp major, no. 4, op. 30, Mov I, *Andante* (m. 1-9)



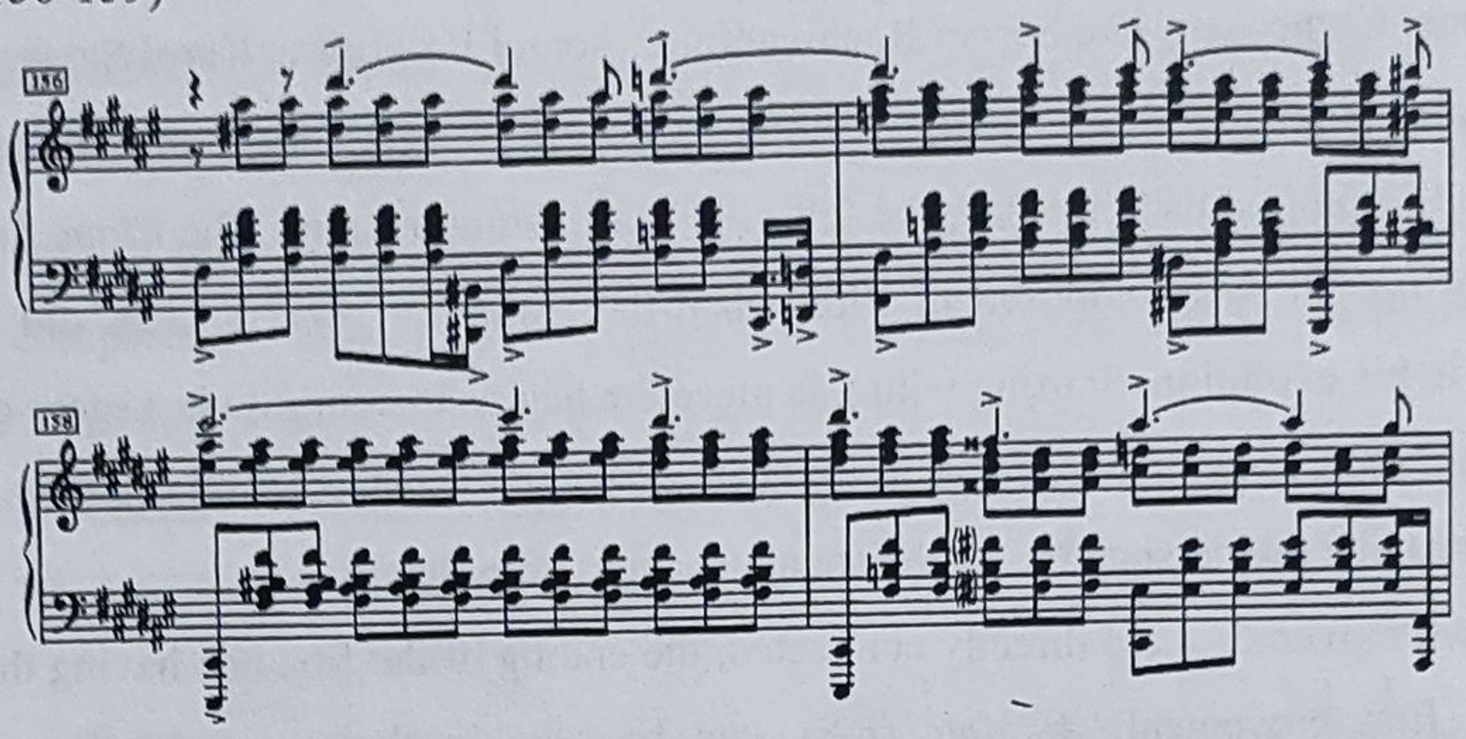
In the second movement, *Prestissimo volando* (12/8), Scriabin choses a playful character, with jaunty accents and syncopations. We find out from his biographies that the composer said once to a student "I want this still faster", regarding this second movement.[13] Throughout the entire piece, the composer develops a single material/theme and pushes it to its limit, creating a big,

---

[10] Hugh Macdonald, *Skryabin*, Oxford University Press, 1978, p. 14.
[11] Boris De Schlozezer, *Scriabin, Artist and Mystic*, Translated from Russian *A. Scriabin, vol.1: Personality; Mysterium* (Berlin: Grani, 1923) by Nicolas Slonimsky, Oxford: Oxford University Press, 1923, p. 328.
[12] *Ibidem*, p. 84.
[13] Faubion Bowers *The New Scriabin, Enigma and Answers*, New York: St. Martin's Press Incorporated, 1973, p. 15.

logical and sophisticated architectural mass[14]. The preference for big chords, especially in the last pages announcesthe climax of the piece (Ex. 7).

Ex. 7 A. Scriabin, *Piano Sonata* in *F* sharp major, no. 4, op. 30, Mov II, *Prestissimo volando* (m. 156-159)



In conclusion, the piano sonata is in a continuos trasformation, starting from the classical period, the root upon whichothers will organize their emotions and innovations.With the pass of each period we can see differences in the approach of tempo, rhythm, dynamics changes, structure, harmony/tonality, technique and ideas. These were influenced by external factors such as evolution of the instruments (pianoforte to the grand piano as Erard and Pleyel), construction of concert halls (different acoustics) and in the same time by social factors (political context, artistic periods and influences). Ludwig van Beethoven is the first who starts to detach from the typical form, doing it step by step. His *first Piano Sonata* is the starting point of this transition,which continues with Piano Sonatas such as *Pathetique*, *Appassionata* and culminates with *Hammerklavier*. Frédéric Chopin, in his *second Piano Sonata* integrates all his musical and technical elements that will inspire entire generations througout the romantic period and later on. Alexander Scriabin is the one who triggers the beginning of Modern period. His *fourth Piano Sonata* shows the freedom of expression and the multitude of original ideas that music will bring in the 20th century.

BIBLIOGRAPHY

Books

BOWERS, Faubion – *The New Scriabin, Enigma and Answers*, New York: St. Martin's Press Incorporated, 1973

DENORA, Tia – *Beethoven and the Construction of Genius, Musical Politics in Vienna* 1792-1803, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, Ltd., 1995

[14] De Schlozezer (1923), p. 58.

HUNEKER, James – *Chopin, The Man and His Music*[15], Toronto, Ontario & London: Dover Publications, Inc. 1966

LEIKIN, Anatoly – *The Dissolution of Sonata Structure in Romantic Piano Music* (1820-1850), Los Angeles: University of California, Ph.D 1986

MACDONALD, Hugh – *Skryabin*, Oxford: Oxford University Press, 1978

MATTHEWS, Denis – *Beethoven Piano Sonatas*, London: British Broadcasting Corporation, 1967

ROSEN, Charles – *Beethoven's Piano Sonatas, A Short Companion*, New Haven and London: Yale University Press, 2002

SAMSON, Jim – *Chopin*, Oxford, Oxford University Press, 1996

DE SCHLOEZER, Boris – *Scriabin, Artist and Mystic*, Translated from the Russian *A. Scriabin*, vol. I: *Personality, Mysterium* (Berlin: Grani, 1923) by Nicolas Slonimsky, Oxford, Oxford University Press, 1923

STANLEY, Glenn (Editor) – *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: The Press Syndicate of The University of Cambridge, 2000

SCORE

BEETHOVEN, Ludwig van – *Klaviersonaten Band I* (ed. B. A. Wallner), Munchen, G.Henle Verlag, 1952

CHOPIN, Frédéric – *Klaviersonate b flat minor* (ed. Ewald Zimmermann), Munchen, G.Henle Verlag, 1976

SCRIABIN, Alexander – *Ausgewahlte Klavierwerke, Band 5: Sonaten* 1-5 (ed. Gunter Philipp) Leipzig, C.F.Peters, 1991

SOUND RECORDINGS

BEETHOVEN, Ludwig van – *The Complete Piano Sonatas*, performed by Daniel Barenboim-piano (CD1), (EMI 1967-1070, 1989 EMI Records Ltd, © 1998 EMI Records Ltd.) 5 72912 2

CHOPIN, Frederic – *Piano Sonatas No. 2 & 3*, performed by Maurizio Pollini-piano, (© Deutsche Gramophon, 1985-1986 Polydor International GmbH, Hamburg) 28941 53462

SCRIABIN, Alexander – *The Complete Piano Sonatas*, performed by Marc-Andre Hamelin – piano (CD1), (Hyperion Records Ltd, London, England, 4/1/1996) CDA67131/2

[15] "This Dover edition, first published in 1966, is an unabridged republication of the work first published by Charles Scribner's Sons in 1900, to which the following new material, prepared by Herbert Weinstock, has been added: Introduction, Footnotes and Index".

„CAZUL GESUALDO": VIZIONARISM SAU UTOPIE?

Mihaela Rusu, anul IV, Muzicologie
Îndrumător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Gheorge Duţică**
Universitatea Naţională de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: Carlo Gesualdo da Venosa, an exceptional composer from the Renaissance Age, will configure an *island* of absolute originality in the context of vocal/coral style. Although, with the passing of the time, his music will become a true reference pole, to his contemporaries this art represented no more than an utopian vision. Gesualdo was perceived by the modern musicians as a visionary who is beyond his era, not having predecessors or followers. For Gesualdo, the poetic text represents a way of externalizing the spirit, a moment of exposure of all the spiritual abysses that dominate the human existence. The poetic Universe comprised in his madrigals bring to the foreground *the existential tragedy*, the feeling of ending, of salvation through death, personal experiences viewed as an implacable conviction to misery. We find a direct link between this psychological/poetic constant and the musical expression whose sonority manifests through two phenomena: the first one, of rhythmic nature, refers to an explicit rhetoric of the pause, which, as we will show, has a double functionality; the second one, of syntactic nature, refers to a *harmonic* rhetoric enhanced by the inter-chord (harmonic) relationships from the polymodal chromatic sphere. This last phenomenon generated a type of composing *decision* which composer Aurel Stroe placed under the sign of *morphogenetic bifurcation*. We see in the different aspects of how the composers of the twentieth century refer to Gesualdo's creation an argument, or, maybe, an indirect plea, in favor of the visionary posture of the Renaissance composer, a paradoxical conversion of the utopia perceived by his contemporaries.

Keywords: visionary, utopia, poetic universe, polymodal chromatics, Gesualdo da Venosa, *madrigal*, Gheorghe Duţică.

Într-o epocă a conflictelor, a reformelor decisive și a descoperirilor științifice cruciale, Renașterea[1], aduce în prim plan, pentru prima dată în cursul istoriei, **geniul** uman. Dacă pentru omul medieval lumea, dincolo de aspectele imediate, are o componentă transcendentală – ea este lumea lui Dumnezeu[2] –, pentru omul renascentist universul este plural. Astfel, creatorul-artist evidențiază frumusețea și perfecţiunea regăsite în ființa umană, asemenea iluștrilor antici – „Renașterea descoperă și scoate la lumină omul în întregul său"[3].

---

[1] „Cultura europeană cunoaşte o mare efervescenţă după căderea Imperiului Bizantin, de unde se refugiază personalităţi de marcă în Europa. În acest secol au loc remarcabile descoperiri geografice (Vasco da Gama, Cristofor Columb, Fernando Magellan), apare tiparul, se intensifică comerţul şi transporturile. Marile descoperiri ale ştiinţelor datorate lui N. Copernic, G. Bruno, G. Galilei, scrierile filozofice ale lui Francisc Bacon şi ale umaniştilor Thomas Morus, Niccolò Machiavelli, Nicolaus Olahus, au creat un nou climat spiritual." George Pascu, Melania Boţocan, *Carte de Istorie a Muzicii*, vol. I, Iaşi, Editura *Vasiliana'98*, 2003, p. 105.

[2] „Spiritul divin se manifestă în lume, lumea însăşi fiind o formă a divinităţii." https://istoriiregasite.wordpress.com/2013/10/17/renasterea-artistica/#more-29724. (accesat la 20.11.2016)

[3] Jakob Burckhardt, *apud* Vasile Iliuţ, *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 2011, p. 220.

Carlo Gesualdo da Venosa – compozitor de excepție al epocii renascentiste – va configura o *insulă* de absolută originalitate în contextul stilului vocal/coral. Deși, cu trecerea timpului, muzica lui a devenit un adevărat pol de referință, pentru contemporanii săi această artă nu reprezenta decât o viziune ***utopică***. Într-adevăr, ceea ce mai târziu va fi perceput ca demers original, inedit, de mare plenitudine estetică, pentru mediul artistic al vremii nu era decât o extravaganță, o ciudățenie, un gest dacă nu interzis, cel mult acceptat ca o excepție sau, mai bine zis, ca o *deviație*.

Departe de orice interpretare speculativă, extrasă (eventual) din registrul incitant al paranormalului, fenomenul devine explicabil odată cu cercetarea atentă a personalității sale: o natură contradictorie, dominată de un caracter excentric (dezechilibrat?!) și, în cea mai mare parte, imprevizibil.

O mărturie legată de labilitatea (nedisimulată) a personalității compozitorului venețian ne este oferită de Alfonso Fontanelli (Conte de Romagna), care într-o cronică din anul 1594 declara că Gesualdo se manifesta „când tumultos și dominat de un temperament năvalnic, când /.../ melancolic, devenind grav și meditativ, preferând o atmosferă elegiaco-visătoare”[4].

În acest context apare cel mai controversat și șocant aspect al biografiei compozitorului – punerea la cale a uciderii soției sale și a Ducelui de Andria, Fabrizzio Carafa –, stigmat conjugat definitiv cu boala psihică incurabilă care i-a măcinat întreaga viață. Se pare că toate aceste manifestări intră sub incidența patologicului, „un fel de nebunie curioasă ce alterna cu momente de luciditate deplină”[5].

Dramă existențială sau psihologie abisală?

Nu suntem în măsură de a da un răspuns; nici măcar o sugestie. Dar putem face, totuși, ceva în acest sens: să nu cădem în capcana unor clișee precum *psihologia creatorului de geniu* etc.

Vom păstra, așadar, legătura cu *realitatea* (con)textului muzical – emanație evidentă a unui spirit genial, dar definibilă prin prisma unui fenomen cât se poate de *palpabil*: **cromatica (poli)modală**.

Desigur, privind retrospectiv, pentru secolele XV-XVI, invazia **cromatismului** în teritoriul purității diatonice[6] aproape dogmatic protejate (vezi *musica ficta*) era (dacă nu o *impietate* sau, de-a dreptul, o *barbarie*) un **radicalism** aproape scandalos. De fapt, s-a dovedit a fi cu mult mai mult: un **„șoc catastrofic”**[7] prin care era amenințată unitatea monolitică a contextului stilistic al vremii.

---

[4] Doru Popovici, *Gesualdo da Venosa*, București, Editura Muzicală, 1969, p. 31.
[5] *Ibidem*, p. 26.
[6] Viziunea sa componistică a fost calificată drept „versiune **anamorfotică** a sistemului palestrinian (anamorfoza ca variantă a deformării)”. Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri. Atitudini. Afecte*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 66.
[7] „Ca să împlinești actul creației e necesară o scindare a întregului, a sfericului, (...) e nevoie de ambiguitatea generatoare de ritm, armonie, diversitate, e nevoie în ultimă instanță de șocul catastrofic datorită căruia ne putem bucura

Gesualdo a fost perceput de muzicienii moderni un **vizionar** care își depășește epoca, neavând predecesori sau continuatori.

Din perspectiva noastră, tenebrele care îl bântuiau nu sunt o simplă figură de stil, ci emanația directă a înclinațiilor sale poetice şi mai ales muzicale, excentricitatea soluțiilor (poli)modal-cromatice având conotații desprinse parcă din tărâmurile psihologiei abisale.

O analiză cuprinzătoare a madrigalelor din caietele IV, V şi VI conduce la concluzia generală potrivit căreia **dominanta semantică** a textelor poetice este reprezentată de sentimentul sumbru, apăsător, obsesiv al morții. Constatăm o legătură directă între această constantă psihologică/poetică şi expresia muzicală a cărei sonoritate se manifestă prin intermediul a două fenomene: primul, de natură **ritmică**, se referă la o explicită ***retorică a pauzei***, care după cum vom arăta, are o dublă funcționalitate; al doilea, de natură **sintactică**, se referă la o ***retorică „armonică"***, pusă în valoare de relațiile inter-acordice (armonice) din sfera **cromaticii polimodale**. Acest ultim fenomen a generat un tip de *decizie* componistică pe care compozitorul Aurel Stroe a plasat-o sub semnul „bifurcației morfogenetice"[8].

1. SEMANTICA TEXTULUI POETIC – Obsesia morţii

Pentru Gesualdo, textul poetic reprezintă o modalitate de exteriorizare a spiritului, un moment de dezvăluire a tuturor abisurilor sufletești ce domină existența umană. Universul poetic cuprins în madrigalele sale aduce în prim plan „tragismul existențial"[9], sentimentul sfârșitului, al salvării prin moarte, trăiri personale văzute ca o implacabilă condamnare la nefericire. Acestea transpar din repetările obsesive ale cuvintelor *crimă*, *moarte*, *durere*, *sfârşit*, apartenente, generic, arealului semantic al **morbidității**.

Un prim exemplu în acest sens este textul desprins din madrigalul *Moro, moro e mentre sospiro* (caietul IV, nr. XII), ce devoalează tenebrele spirituale provocate de sentimentul stringent al morții, paradoxal/simbolic asociat zborului, evadarea fiind condiționată, în cele din urmă, de eliberarea din zbuciumul vieții.

***Mor**, mor şi în timp ce suspin,*
*Aura unui **suspin** al meu*
Aleargă zburând să însufleţească o inimă
*Care şi ea suspină şi **moare**.*[10] **[trad.n.]**

---

de «spectacolul universului»." Despina Petecel-Theodoru, *De la Mimesis la Arhetip. Încercare hermeneutică asupra ideii de Adevăr în opera de artă*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 129.

[8] Aurel Stroe, *Câteva considerații asupra deciziei în procesul componistic*, în *Cartea interferențelor*, coordonatori: Ștefan Berceanu, Ioana Barna, București, Editura Ştiinţifică şi Pedagogică, 1985, p. 250.

[9] Max Eisikovits, *Polifonia vocală a Renașterii*, București, Editura Muzicală, 1966, p. 357.

[10] *Moro, moro, e mentre sospiro/ L'aura d'un mio sospiro/ Corre volando a farsi alma d'un core/ Ch'anco ei sospira e more.*

O altă modalitate de manifestare a „poetului vieţii deznădăjduite”[11] este expunerea unor adevăruri general umane, cu un vădit caracter filozofic, a căror veridicitate este confirmată de propriile sale sentimente. Madrigalele *Languisce al fin, chi da la vita parte* (caietul V, nr. X) și *Beltà, poi che t'assenti, Come ne porti il cor* (caietul VI, nr. II) evidenţiază această particularitate, creatorul trăind permanent sub zodia fatalităţii aducătoare de moarte.

*Se vlăguieşte la **sfârşit** cine dă vieţii sens....;*
*Şi din **moarte** durerea o străpunge*
astfel încât în dureri groaznice moare.[12]
[trad.n.]

Frumuseţe, după ce te îndepărtezi,
Cum ne aduci inima care poartă chinuri.
(Ce inimă zbuciumată poate simţi cu adevărat
*Doliul **morţii**?)*[13] **[trad.n.]**

Însă poate cea mai tulburătoare expresie poetică (de conotaţie schopenhaueriană) se găseşte în madrigalul *Tu m'uccidi, o crudele* (caietul V, nr. XV):

*Tu mă **ucizi**, o, nemilosule*
*De iubire nelegiuită **ucigătoare**,*
*Şi vrei ca eu să tac şi **moartea** mea*
Să nu strige?[14] **[trad.n.]**

2. RETORICA EXPRESIEI SONORE

Funcţionalitatea *pauzei* în relaţia vid-plin; cromatica polimodală

Pauza joacă un rol fundamental în actul componistic gesualdian, având statut egal cu durata-sunet. Prin complementaritate, durata-pauză va avea o pondere semnificativă, concretizându-se sub dublă funcționalitate retorică.

2.1. Retorica pauzei.

Sculptarea timpului/spaţiului sonor prin alternanţa vid-plin/pauză-sunet

Putem afirma – preluând sintagma compozitorului Anatol Vieru – că **pauza** poate fi acel element care sculptează/modelează timpul și spațiul sonor, fiind, în cazul lui Gesualdo, un factor de ambiguizare a continuității melodice. Ea separă tensiunea anumitor acorduri de rezolvarea lor, intervenind asupra fluxului previzibil al discursului muzical.

Cazul 1. Pauza-cezură individuală

Un prim aspect al acestui fenomen se referă la calitatea cezurală a pauzei. Aceasta se manifestă în plan monovocal, generând adevărate suspensii armonice (*rezolvări* ratate), caracterizate de echivoc structural şi semantic.

În primul caz, pauza survine în mod intermitent la diferite voci ale ansamblului coral, având funcţia de modelare a densităţilor sonore. Prin această manieră de segmentare-disipare a fluxului

---

[11] Max Eisikovits, *op. cit.*, p. 368.
[12] *Languisce al fin chi da la vita parte/ E di morte il dolore/ L'affigge sì che in crude pene more.*
[13] *Beltà, poi che t'assenti,/ Come ne porti il cor, porta i tormenti./ Chè tormentato con può ben sentire/ La doglia del morire.*
[14] *Tu m'uccidi, o crudele,/ D'Amor empia omicida,/ E vuoi ch'io taccia e 'l mio morir non grida.*

sonor, compozitorul recurge la reducerea articulațiilor melodice la structuri minimale, ce corespund în planul textului unor exclamații, precum *Io moro!*, *E'l mio morir* (ex. 1).

Un alt exemplu în acest sens este madrigalul *Moro, moro, e mentre sospiro* (caietul IV, nr. XII, ex. 2), care prin frecvența pauzelor cezurale generează un discurs intens fragmentat, ale cărui densități variabile trimit, printr-un salt în timp, la tehnica de compoziție a unui remarcabil reprezentant al muzicii secolului XX: Anton Webern. După cum observa Max Eisikovits, fenomenul „îl apropie pe Gesualdo mai mult de epoca noastră în care acest procedeu a evoluat inevitabil în pointilism"[15].

Cazul 2. Pauza-cezură generală

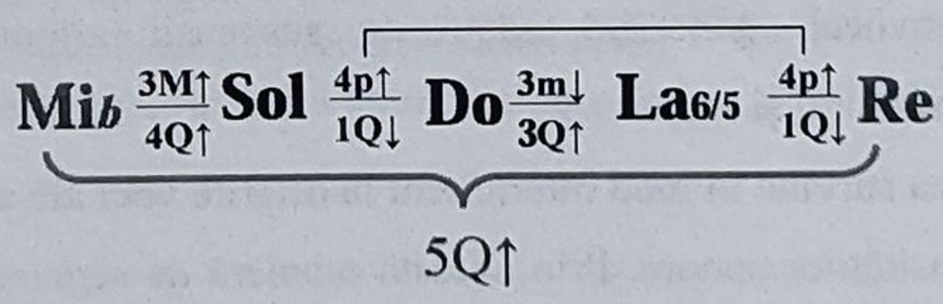
Cea de-a doua ipostază în care apare durata-pauză se referă la situația în care întregul ansamblu vocal se supune fenomenului de întrerupere (intermitentă) a fluxului melodico-armonic. Așadar, pauza generală va fragmenta într-un mod mai radical continuitatea discursului, impregnând o tensiune aparte expresiei sonore. Acest procedeu este prezent pe tot parcursul creației gesualdiene, având un rol special în evidențierea și separarea articulațiilor sonore care vor obține, astfel, profunzime și unicitate.

Madrigalele *Sparge la morte al mio Signor* (caietul IV, nr. XI, ex. 3), *Languisce al fin, chi da la vita parte* (caietul V, nr. X), *Beltà, poi che t'assenti* (caietul VI, nr. II) sunt doar câteva exemple care pun în evidenţă acest tip de delimitare a densităților armonice. Această constantă demonstrează predilecția compozitorului pentru o veritabilă *estetică a tăcerii*, ce sondează marginile firii și implicit ale muzicii.

2.2. Retorica *bifurcației* cromatice

Cel de-al doilea aspect al scurtei noastre incursiuni în creația lui Gesualdo da Venosa este **retorica bifurcației cromatice**, ce se referă la mișcarea armonică în spațiul totalului cromatic.

Soluțiile cromatice ale lui Gesualdo conduc la definirea unui stil **radical** deosebit față de tot ce se petrecea în epocă. Imprevizibilul conexiunilor sale cromatice este generat de relațiile directe între **structuri îndepărtate** pe scara cvintelor (ex. 4).



Faptul se explică prin necesitatea integrării verticale (armonice) a cromatismelor, iar consecinţele vizează, în primul rând, anihilarea caracteristicilor modale.

[15] Max Eisikovits, *op. cit.*, p. 366.

Mai mult decât atât, apare un nou tip de manifestare a melodiei, care devine dependentă, în cea mai mare măsură, de contextul armonic al scriiturii multivocale. Judecând lucrurile prin raportare la contextul epocii, putem afirma că Gesualdo nu a dezvoltat (şi nici nu putea dezvolta!) o conştiinţă a tonalităţii funcţionale şi a raporturilor armonice prin sensibilă (deşi le pregăteşte în cel mai evident mod posibil). Absenţa oricăror constrângeri în materie de cromatizare a fost însă un real beneficiu. Am putea invoca în acest sens, de exemplu, prezenţa necenzurată a octavelor micşorate (rezultate din „încrucişarea cromatismelor"), fenomen redescoperit de compozitorii secolului XX în generoasele „moduri cu trepte mobile" (ex. 5).

Nu în ultimul rând, această independenţă a oferit posibilitatea „extinderii cromatismului propriu-zis în direcţia cuprinderii totalului cromatic"[16], asemănătoare principiilor generatoare ale sistemului serial-dodecafonic din secolul XX, lucru semnalat şi de compozitorul Max Eisikovits în lucrarea sa de referinţă (*Polifonia vocală a Renaşterii*)[17].

În madrigalul *Languisce al fin chi da la vita parte* (caietul V, nr. X), cumulul cromatic își are obârșia în segmentul generator alcătuit dintr-un salt descendent de sextă mică (mi^2-$sol\#^1$), urmat de un tricord cromatic descendent ($sol\#^1$-*sol becar-fa*#). Acest *incipit* este propulsat prin procedeul imitației în *stretto* la interval de cvartă perfectă descendentă (ex. 6a), dezvoltând un complex de structuri intens cromatizate pe diferite trepte ale modului de bază, proces ce va conduce la conturarea unui spectru cromatic dens.

Într-o altă secțiune a madrigalului, același segment va fi supus tehnicii variaționale, materialul sonor devenind echivalentul totalului cromatic (*dodecafonie complementară* – Max Eisikovits) (ex. 6b).

Un procedeu asemănător este utilizat în madrigalul *Tu m'uccidi, o crudele*, în care motivul generator (un pentacord cromatic ascendent, ex. 7) este expus la cele cinci voci cu ajutorul aceluiași principiu imitativ, însă la intervale de terță și secundă descendente. O astfel de structură face inevitabilă apariția unui moment de cumulare a tuturor segmentelor cromatice (m. 14), ceea ce va conduce la acoperirea totalului cromatic.

Pentru muzica secolului XX, Carlo Gesualdo da Venosa a devenit un reper în primul rând prin accentele *expresioniste* ale creației sale, datorate unui fond psihologic asemănător esteticii acestei epoci, fiind, oarecum, „un reprezentant al artei experimentale"[18]. Nu este întâmplător faptul că Igor Stravinski în perioada serială din finalul vieții sale realizează *Monumentum pro Gesualdo*, un edificiu sonor ce construiește o *punte* peste 400 de ani, orchestrând pentru ansamblul de cameră

---

[16] Gheorghe Duțică, *Bazele structurării fenomenului bi- și polimodal în polifonia vocală renascentistă*, în Gheorghe Duțică, Laura Vasiliu, *Structură. Funcționalitate. Formă (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Iași, Editura Artes, 1999, p. 38.

[17] „Principiul dezvoltării la maxim a celor 12 sunete apare vădit în cadrul culturii muzicale muzicale europene la Gesualdo." Max Eisikovits, *op. cit.*, p. 364.

[18] *Ibidem*, p. 368.

trei madrigale din creaţia compozitorului: *Asciugate i begli occhi, Ma tu, cagion di quella, Beltà poi che t'assenti*.

Vedem în diferitele ipostaze ale raportării compozitorilor secolului XX la creaţia lui Gesualdo un argument sau, poate, o pledoarie indirectă, în favoarea posturii de **vizionar** a creatorului renascentist, conversie paradoxală a **utopiei** percepute de contemporanii săi.

BIBLIOGRAFIE

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iaşi, Editura Junimea, 2004

DUȚICĂ, Gheorghe – *Bazele structurării fenomenului bi- şi polimodal în polifonia vocală renascentistă*, în DUȚICĂ, Gheorghe; Laura VASILIU, *Structură, funcţionalitate, formă (Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical)*, Iaşi, Editura Artes, 1999

EISIKOVITS, Max – *Polifonia vocală a Renaşterii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966

ILIUȚ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 2011

PASCU, George; Melania BOȚOCAN – *Carte de Istorie a Muzicii*, vol. I, Iaşi, Editura *Vasiliana'98*, 2003

PETECEL-THEODORU, Despina – *De la Mimesis la Arhetip. Încercare hermeneutică asupra ideii de Adevăr în opera de artă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2003

POPOVICI, Doru – *Gesualdo da Venosa*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969

SANDU-DEDIU, Valentina – *Alegeri. Atitudini. Afecte*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2010

*** *Cartea interferenţelor*, coordonatori: Ştefan Berceanu, Ioana Barna, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Pedagogică, 1985

WEBOGRAFIE

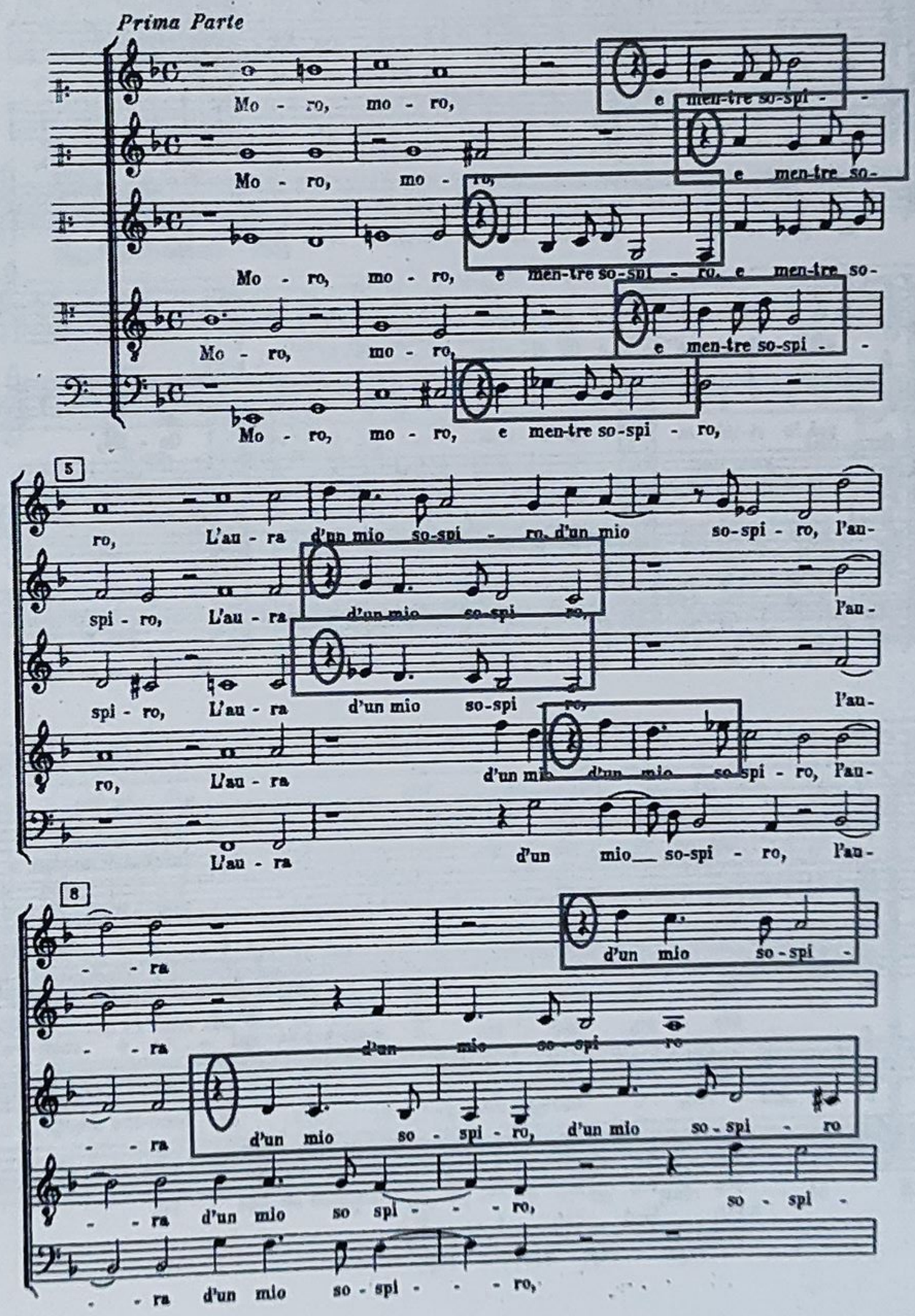
OPREA, Horia Dumitru – *Renaşterea artistică*,

https://istoriiregasite.wordpress.com/2013/10/17/renasterea-artistica/#more-29724 (accesat la 24.03.2016)

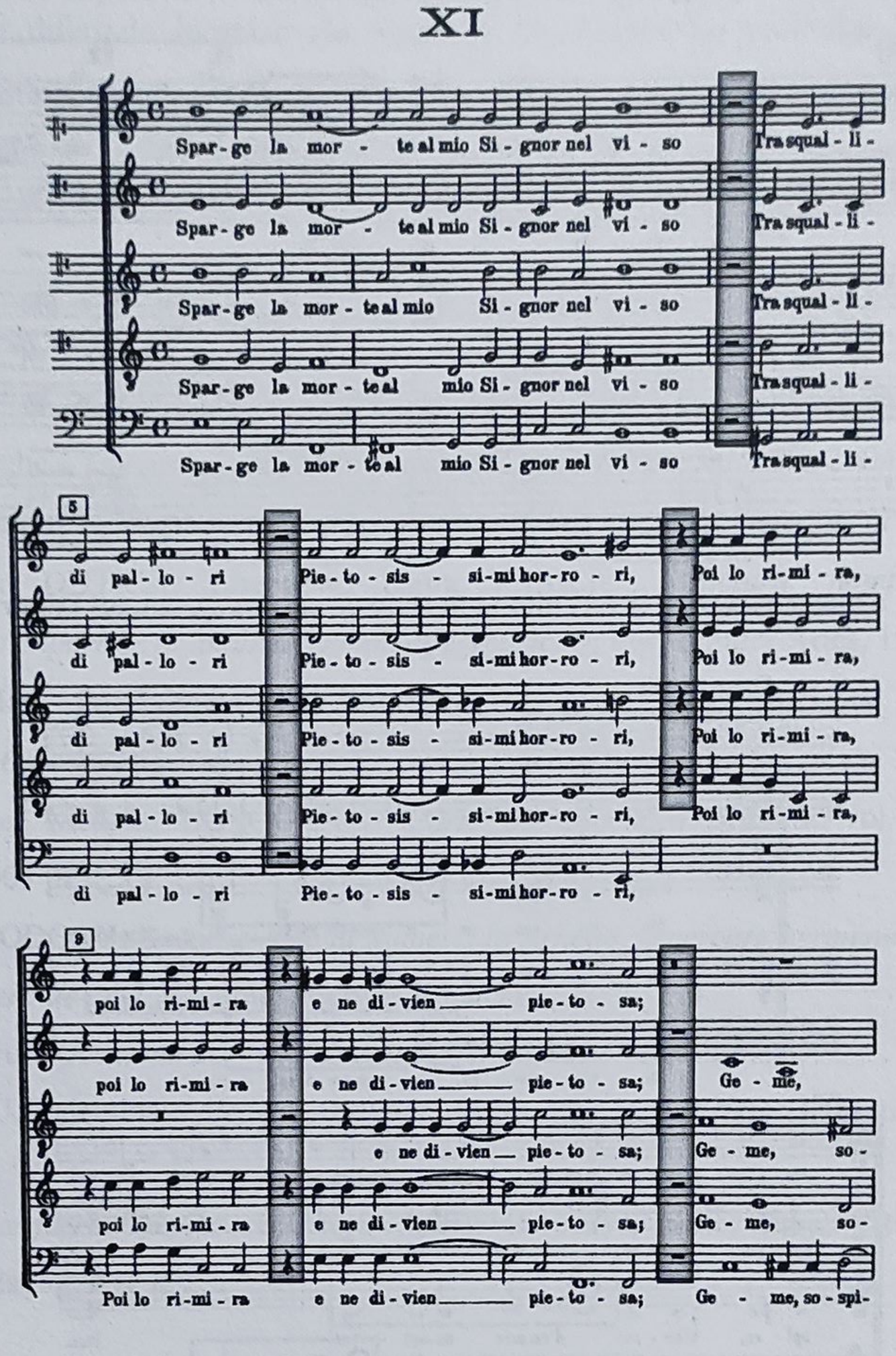
ANEXĂ EXEMPLE

Ex. 1 *Mercè grido piangendo* [Implor îndurare plângând], caietul V, nr. XI (m. 30-33)

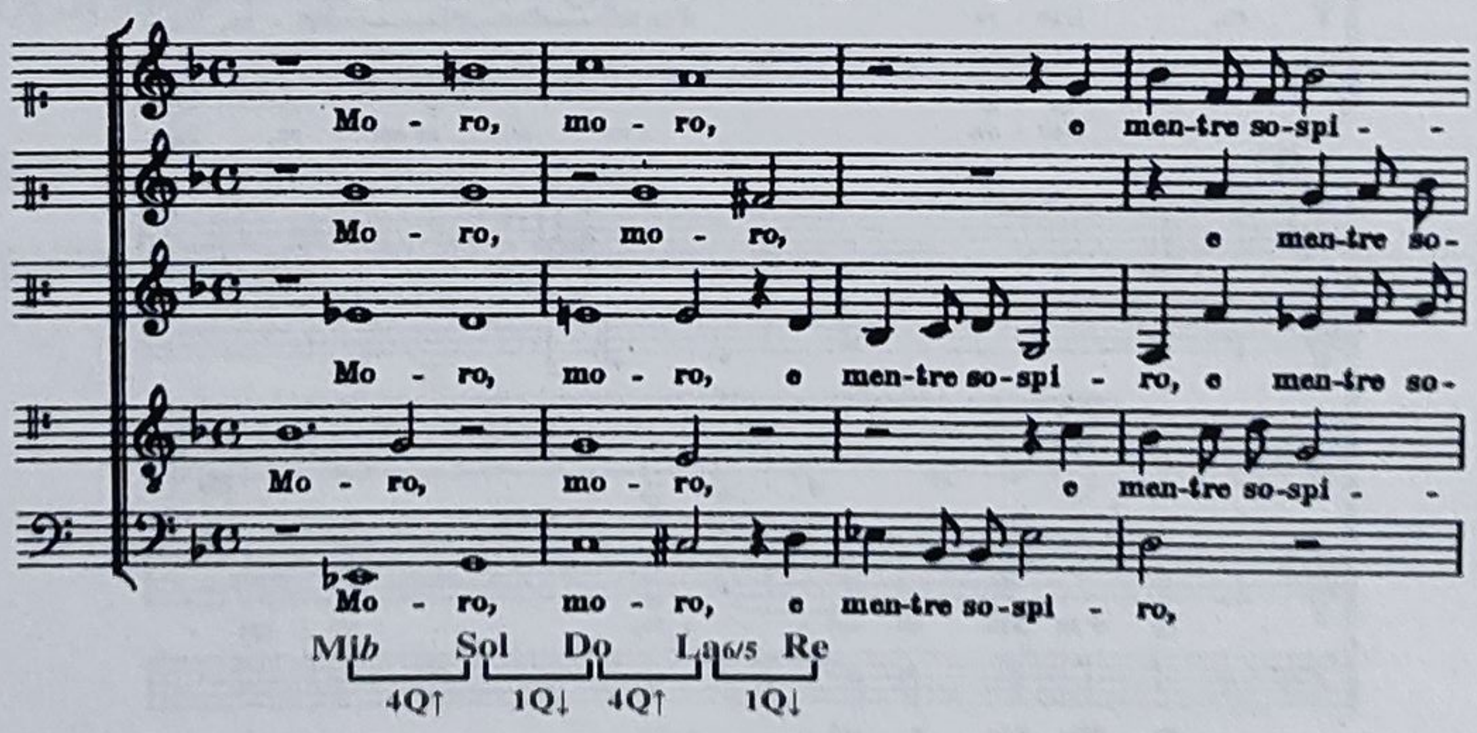
Ex. 2 *Moro, moro, e mentre sospiro* [Mor, mor şi în timp ce suspin...], caietul IV, nr. XII (m. 1-7)



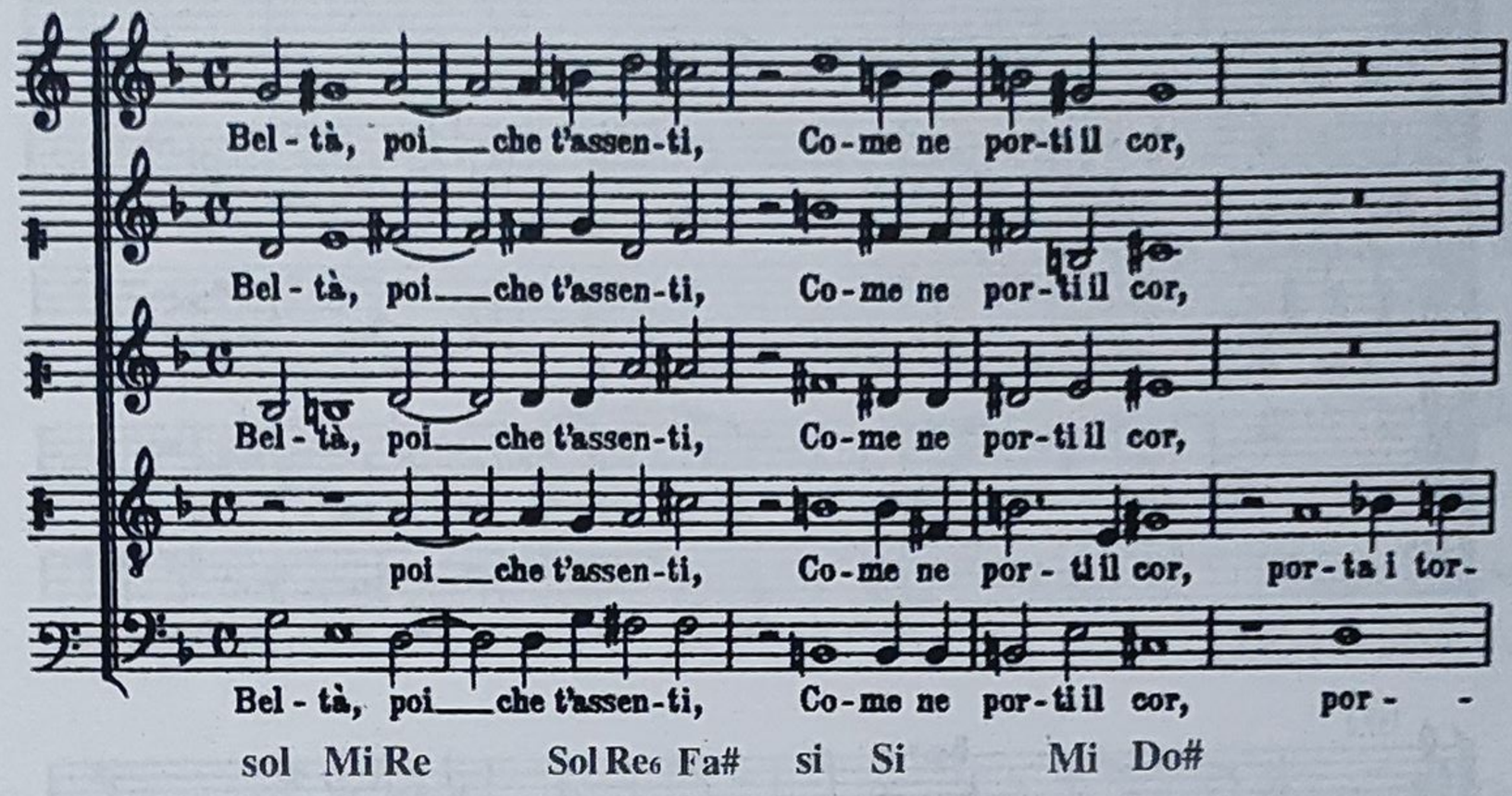
Ex. 3 *Sparge la morte al mio Signor* [Divulgă moartea Domnului meu în față], caietul IV, nr. XI (m. 1-12)



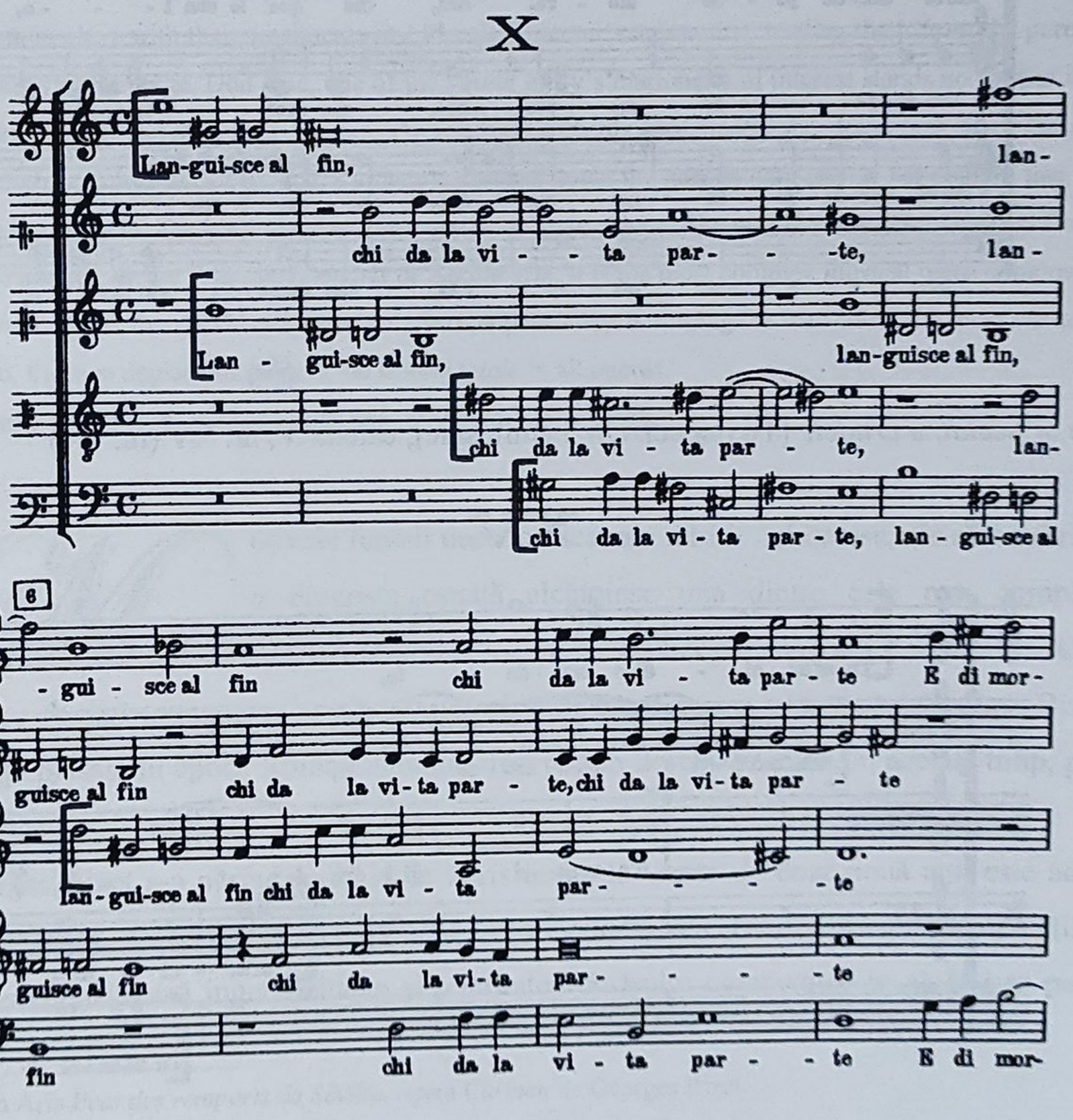
Ex. 4 *Moro, moro, e mentre sospiro* [Mor, mor şi în timp ce suspin...], caietul IV, nr. XII (m. 1-4)



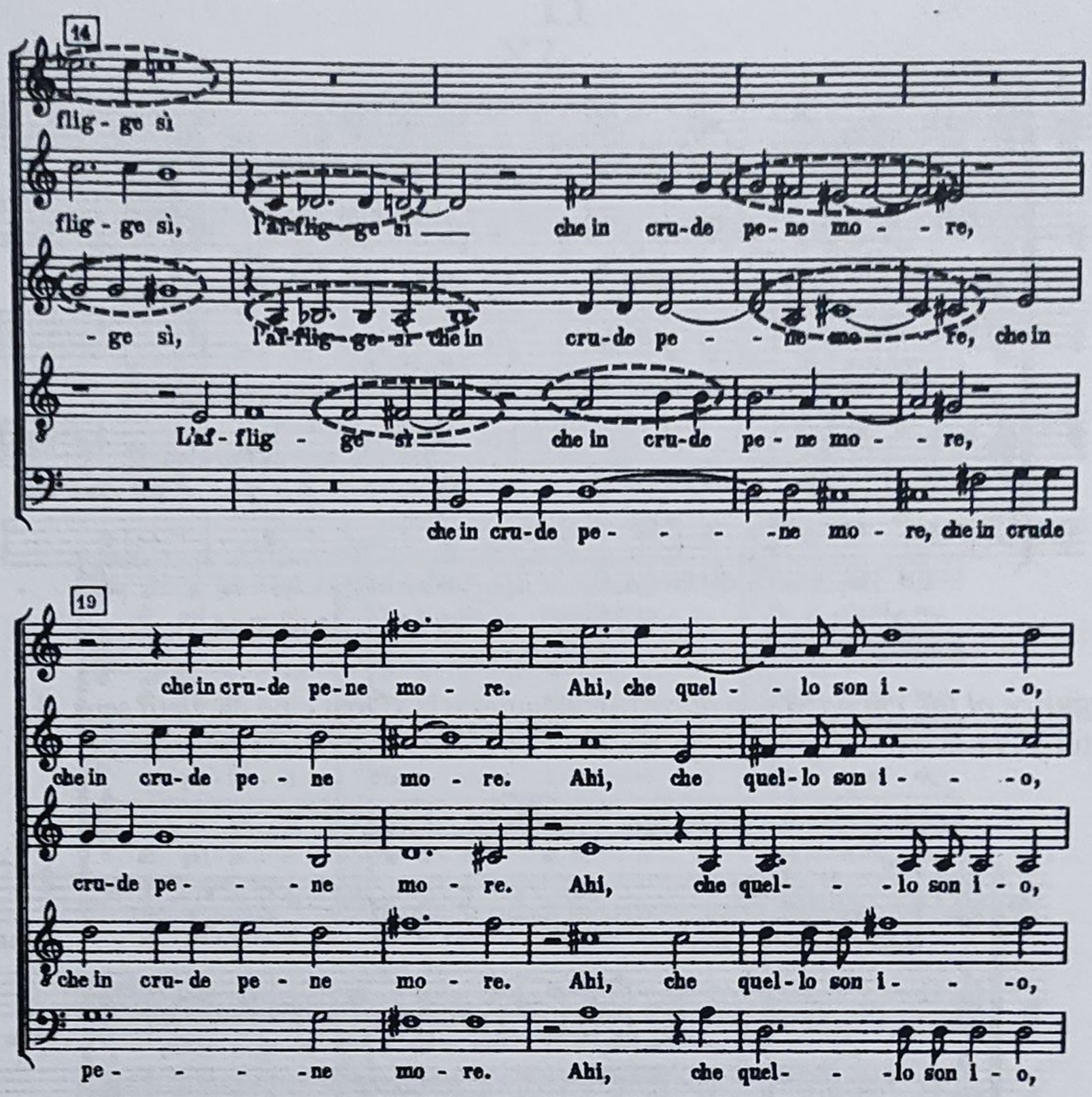
Ex. 5 *Beltà, poi che t'assenti* [Frumusețe, după ce te îndepărtezi...], caietul VI, nr. II (m. 1-5)



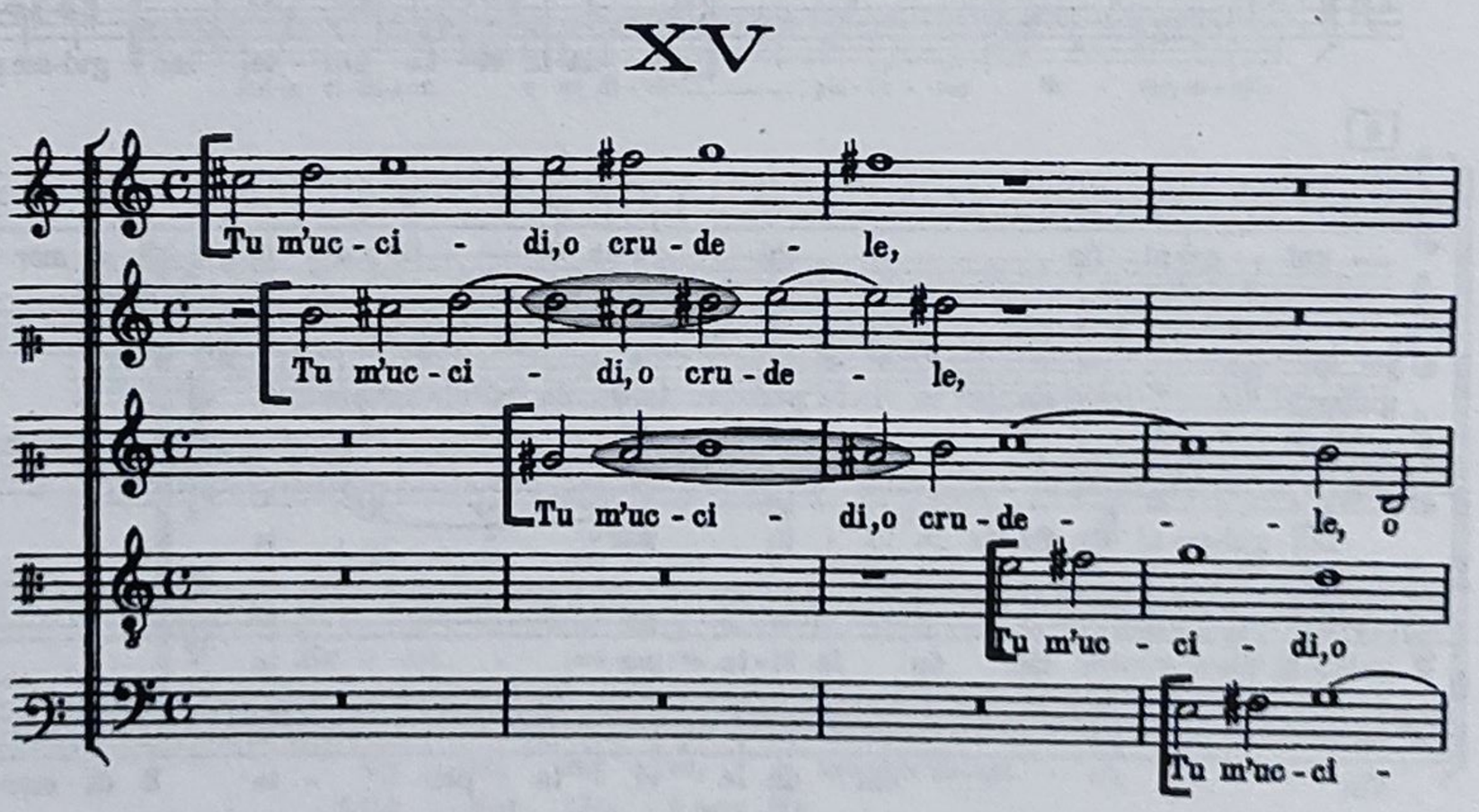
Ex. 6a *Languisce al fin, chi da la vita parte* [Se vlăguieşte la sfârşit cine dă vieţii sens...], caietul V, nr. X (m. 1-9)



Ex. 6b *Languisce al fin, chi da la vita parte* [Se vlăguieşte la sfârşit cine dă vieţii sens...], caietul V, nr. X (m. 14-22)



Ex. 7 *Tu m'uccidi, o crudele* [Tu mă ucizi, o, nemilosule], caietul V, nr. XV (m. 1-4)



CARMEN - PRÈS DES REMPARTS DE SÉVILLE

DE GEORGES BIZET

Samia-Maria Saleh, clasa a XI-a

Îndrumător ştiinţific, Prof. **Adina-Maria Pavalache**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iași

... toute seule on s'ennuie,

Et les vrais plaisirs sont à deux[1].

Abstract: *Carmen* is one of the most famous operas ever written. It's an opera in four acts, composed by Georges Bizet, based on a libretto written by Henry Meilhac and Ludovic Halévy. The main theme is the love life of a gipsy woman named Carmen and how her primary instincts affect the perception that men have on her. In a world dominated by armed men, Carmen plays with their sentiments just like the sorcerer's apprentice, leading them from the purest love to despair, anger and even revenge. Don José, one of the young gipsy's marionette of interest stands no chance in front of the playful charms of an experimented woman. By messing with his sentiments, she drags him from the rank of a respected brigadier to an irrational criminal. Carmen leads José down the garden path and so her deathly fate is sealed. Carmen is a violent woman. She beats another gipsy and ends up in prison. She uses the seduction trick on Don José to be freed. This is marked by the *Près des remparts de Séville* aria. It is the most complex musical piece composed in this opera because it provokes the vocal agilities of the mezzosoprano that is singing the lead role. The most wanted role as a mezzosoprano, Carmen depicts the peak of the *femme fatale* in all operas.

Keywords: Carmen, Don José, *Près des remparts de Séville*, Love, Death.

Motivele femeii nestatornice, ale iubirii neînțelese, ale răzbunării dintr-o dragoste eșuată alcătuiesc una dintre cele mai complexe și cunoscute opere, *Carmen*, capodopera incontestabilă a lui Georges Bizet, *la pièce de résistance*, care i-a păstrat notorietatea peste veacuri. Opera lui Georges Bizet este prin excelență plasată în epoca Romantismului, deși putem descoperi în ea, în același timp, primele semne ale apariției Verismului.

Georges Bizet s-a născut în 1838 la Paris unde, la vârsta de doar nouă ani, este admis la Conservator. Prima sa capodoperă, *Simfonia în do minor*, din 1855, anticipează calitățile sale muzicale și demonstrează ingeniozitatea și lejeritatea tânărului compozitor în alcătuirea partiturii

[1] Fragment din Aria *Prés des remparts de Séville*, opera *Carmen* de Georges Bizet.

muzicale. Această piesă în patru părți „are o muzicalitate ce îmi amintește cumva de un fel de Mozart altoit pe tărâm francez”[2]. Wolfgang Amadeus Mozart a avut o influență notabilă asupra lui Bizet.

Deşi compozitorul a oferit publicului câteva opere, prima lucrare cu succes notabil, jucată la *Opéra Comique* din Paris, este *Pescuitorii de perle*. După premiera operei într-un singur act *Djamileh*, Bizet intră în depresie, deziluzionat de absența succesului visat. În ultimii trei ani de viață s-a dedicat total compunerii operei *Carmen*. Premiera la *Opéra Comique* din Paris pe 3 martie 1875 devine un nou prilej de nefericire, opera nefiind apreciată nici de public, nici de Prosper Mérimée, autorul nuvelei eponime, publicată cu 30 de ani înainte. Compozitorul a murit subit, la vârsta de 36 de ani, la trei luni după premieră, în Bougival, lăsând în urmă un potențial muzical imens neexplorat.

Libretul plasează acțiunea operei *Carmen* în Spania, introducându-ne în atmosferă încă din *Preludiu*. În primul act, Micaela, o tânără țărancă sosește în piața din Sevilla, la fabrica de tabac. Ea îl caută pe brigadierul Don José, logodnicul și prietenul ei din copilărie, dar negăsindu-l, se îndepărtează.

Don José, personajul principal masculin, așa cum este menționat și în opera lui Bizet și în nuvela lui Mérimée, este de origine bască, ceea ce explică temperamentul său ușor inflamabil. Don José sosește cu noua gardă simultan cu tinerele lucrătoare la fabrică. Printre ele se află și Carmen, o tânără faimoasă prin cuceririle sale de-o seară. Aceasta pune ochii pe Don José și cântă celebra arie *Habanera*, în care își etalează modul juvenil de a iubi: *iubirea este ca o pasăre care zboară după voința ei și nu o poți ține în frâu* (*L'amour est un oiseau rebelle/ Que nul ne peut apprivoiser*). Fata îi aruncă cu îndrăzneală o floare brigadierului, surprinzându-l. Acesta este momentul în care, tulburat, Don José este cuprins de o pasiune arzătoare. Apare Tema tragică ce accentuează vraja în care este cuprins José, o transă cu accente erotice. Se întoarce Micaela, oferindu-i tânărului vrăjit, în contrast, o scrisoare de la mama lui, distrăgându-l de la gândul pătimaș ce-l tulburase adineauri.

Duetul celor doi înfățișează o dragoste inocentă. Prin cânt, teme și comportament Micaela reprezintă fata simplă, plină de candoare. Vestimentația ei este, de cele mai multe ori, o rochie simplă, albastră. Culoarea albastră ne duce cu gândul la veşmântul Sfintei Fecioare Maria, un simbol al purității (în reprezentările din iconografia creștină).

Ieșirea Micaelei din scenă lasă loc unei zarve asurzitoare: Carmen se bate cu lucrătoarele din fabrică și o crestează cu cuțitul pe față pe una din acestea, Manuelita. Iată, din nou, caracterul violent specific acestei opere realiste. Apare locotenentul Zuniga care, punându-i întrebări lui

[2] *Cf.* Tiberiu Soare, *Pentru ce mergem la operă*?, Bucureşti, Fundația Calea Victoriei, 2014.

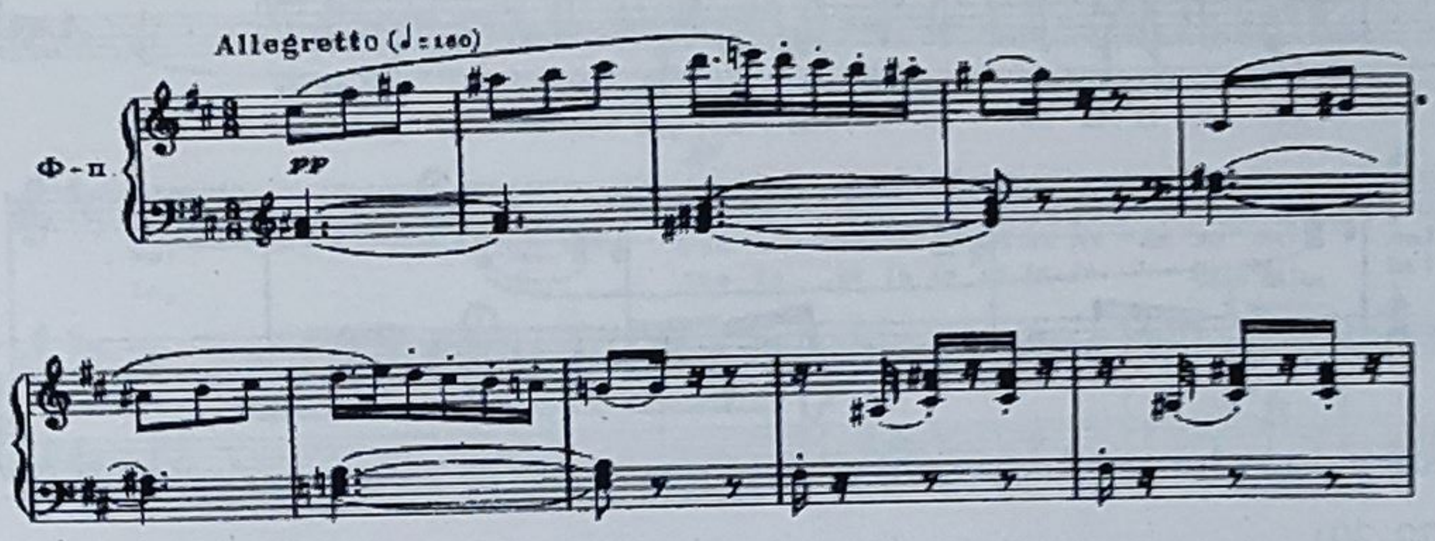
Carmen despre cele întâmplate, nu primește ca răspuns decât un cântec plin de impertinență și senzualitate. Carmen se alege cu un mandat de arestare.

Rămasă singură cu Don José, Carmen încearcă să i se adreseze, dar îi este interzis să vorbească. Scopul ei este de a-l convinge pe brigadierul care o păzește să îi desfacă legătura de la mâini, pentru a putea scăpa. Carmen se preface că nu vorbește cu el, ci cântă pentru sine. Astfel începe *Seguedilla*, cântecul pe care tânăra prizonieră îl trimite către gardian ca o vrajă, ca un descântec. Începe seducția, tânărul soldat este fără apărare.

Seguedilla este o arie de inspirație Castiliană, un cântec tradițional sau dans, de regulă compus în măsura 3/8. De obicei, cântecul începe cu o scurtă introducere instrumentală, urmată de secțiuni constituite din interludii variate și din părți vocale, numite *coplas*.

Deși aria este mai mult ca sigur scrisă în *si* minor, pasajul introductiv al flautului sugerează *Fa#* major, care poate fi considerată partea veselă a lui Carmen, *minorul* accentuând caracterul sexual și controlul pe care îl deține când vine vorba de libertatea ei.

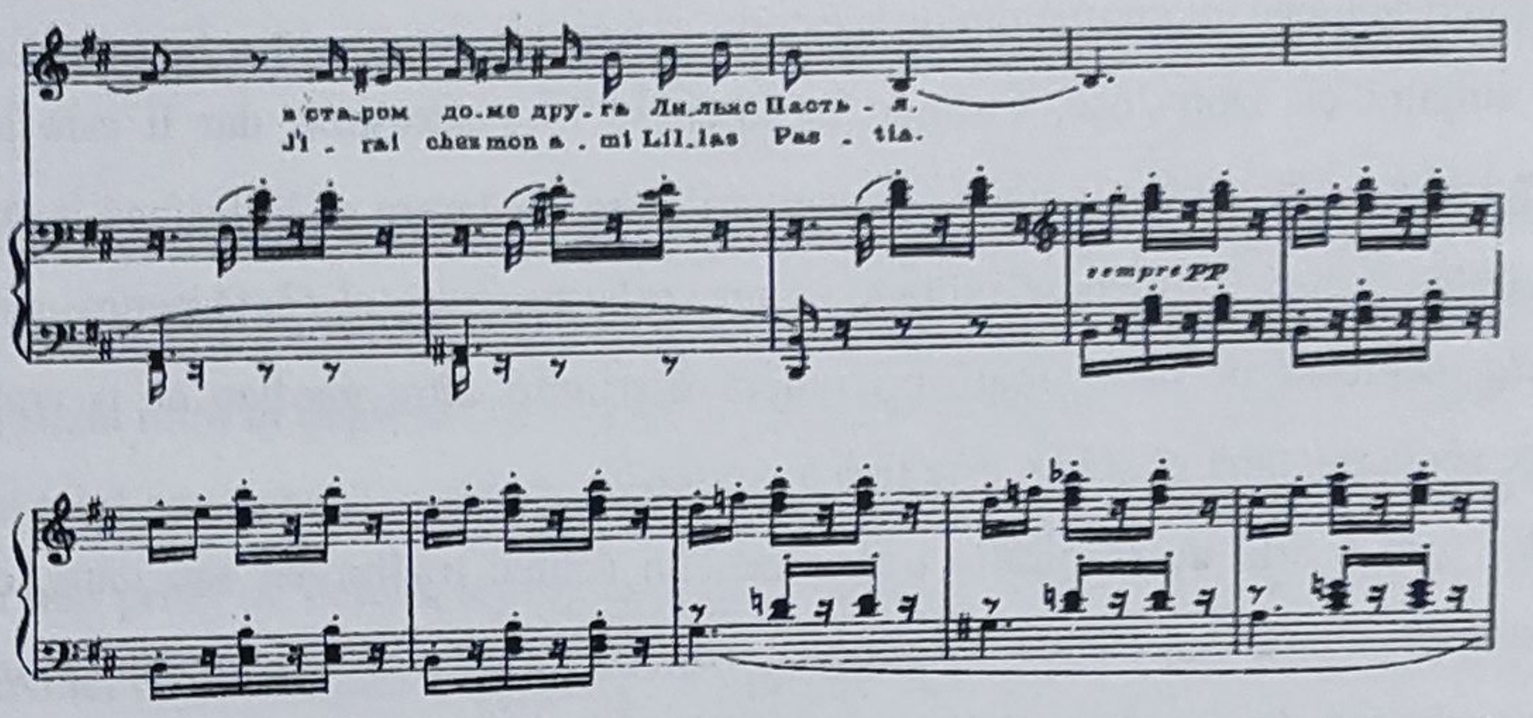
Ex. 1 Georges Bizet, *Carmen*, aria *Près des remparts de Séville* (m. 1-10)



În contrast cu alte secțiuni importante ale operei, această arie este acompaniată de o orchestră restrânsă, insinuând latura binevoitoare și plină de gentilețe a țigăncii. Linia melodică a instrumentelor de suflat este de multe ori găsită cu o octavă mai sus față de restul orchestrei, evocând în amintirea ascultătorului triluri vesele de păsări ce duc cu gândul la libertate. Aria este de tip tristrofic **ABA**, primele 12 măsuri ale orchestrei reprezintând ideea muzicală principală, ce va fi preluată de voce în următoarele 18 măsuri.

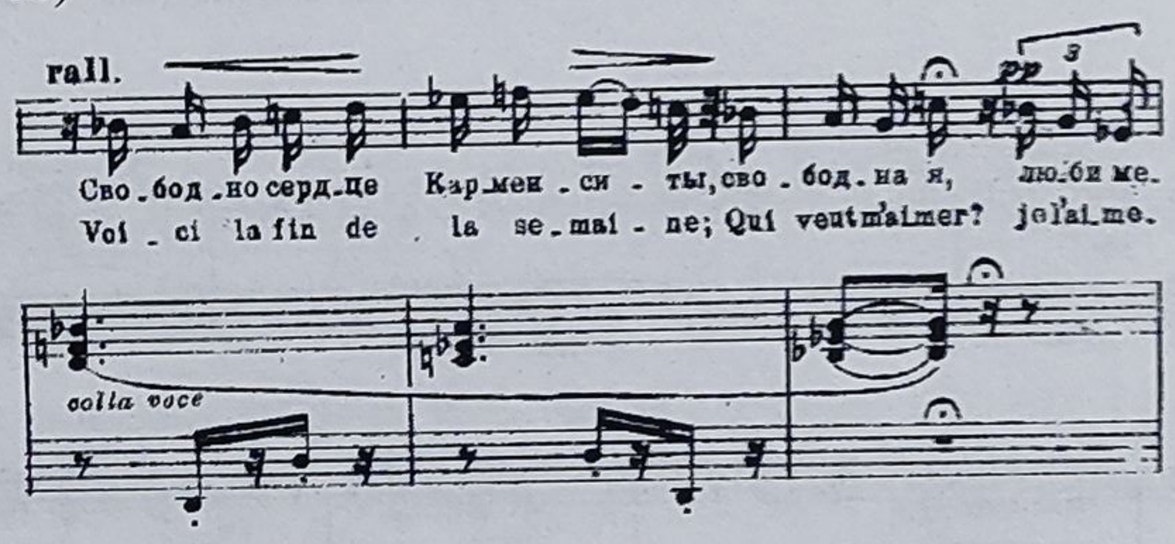
Cromatizarea descendentă a măsurilor 30-36 ne introduce în secțiunea **B**, în care Carmen își exprimă dorința de a fi în compania cuiva, făcând aluzii la brigadier și la hanul prietenului ei Lilas Pastia.

Ex. 2 (m. 27-36)



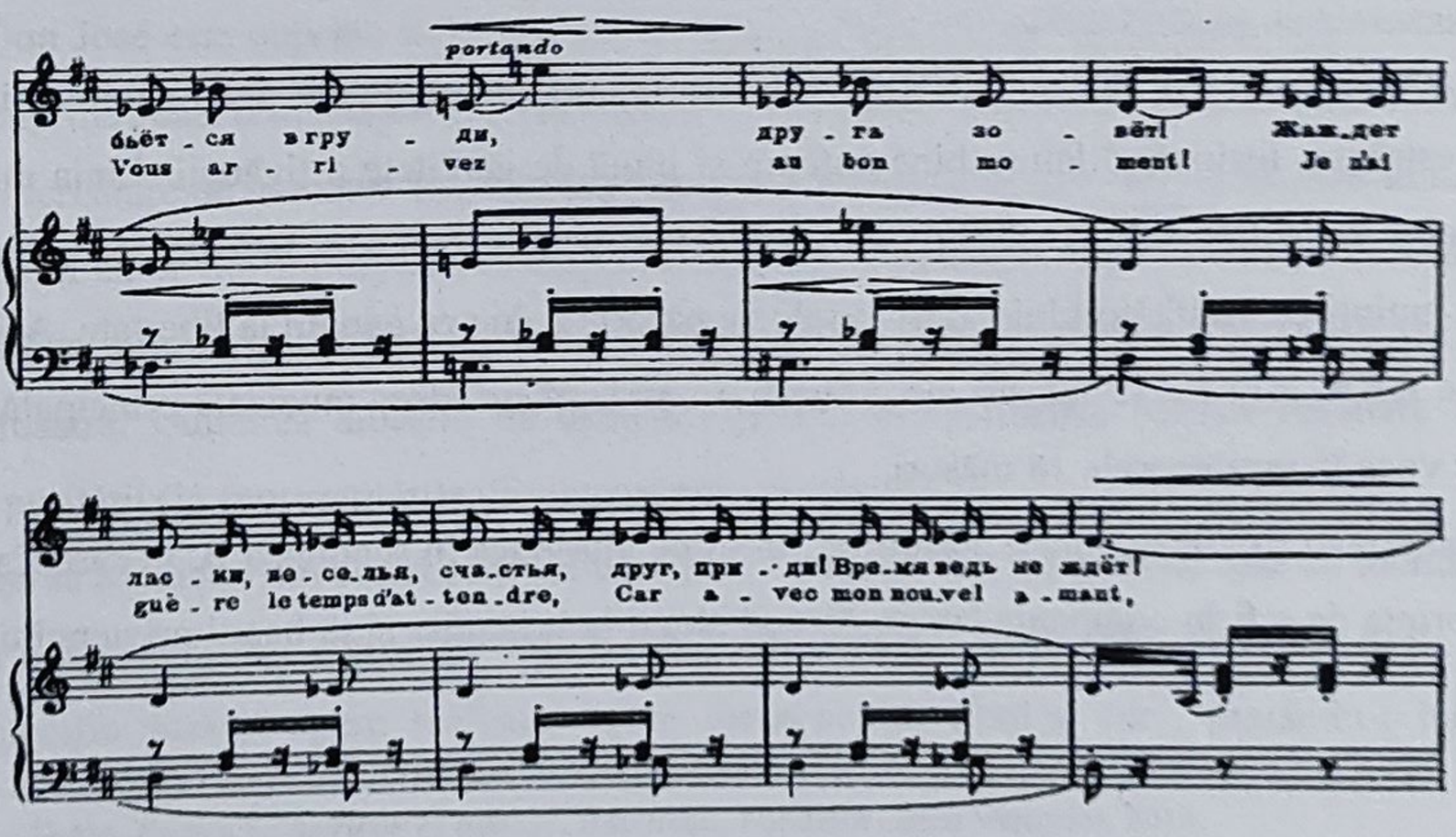
Începând cu timpul al treilea din măsura 66 se construiește punctul culminant, vraja finală care îl ademenește pe Don José în capcana Carmencitei – măsurile 75-80 creează un balans tonal, oferind culori speciale. Orchestrația va susține armonic partea vocală, conturând sunete pline de melodicitate.

Ex. 3 (m. 64-66)



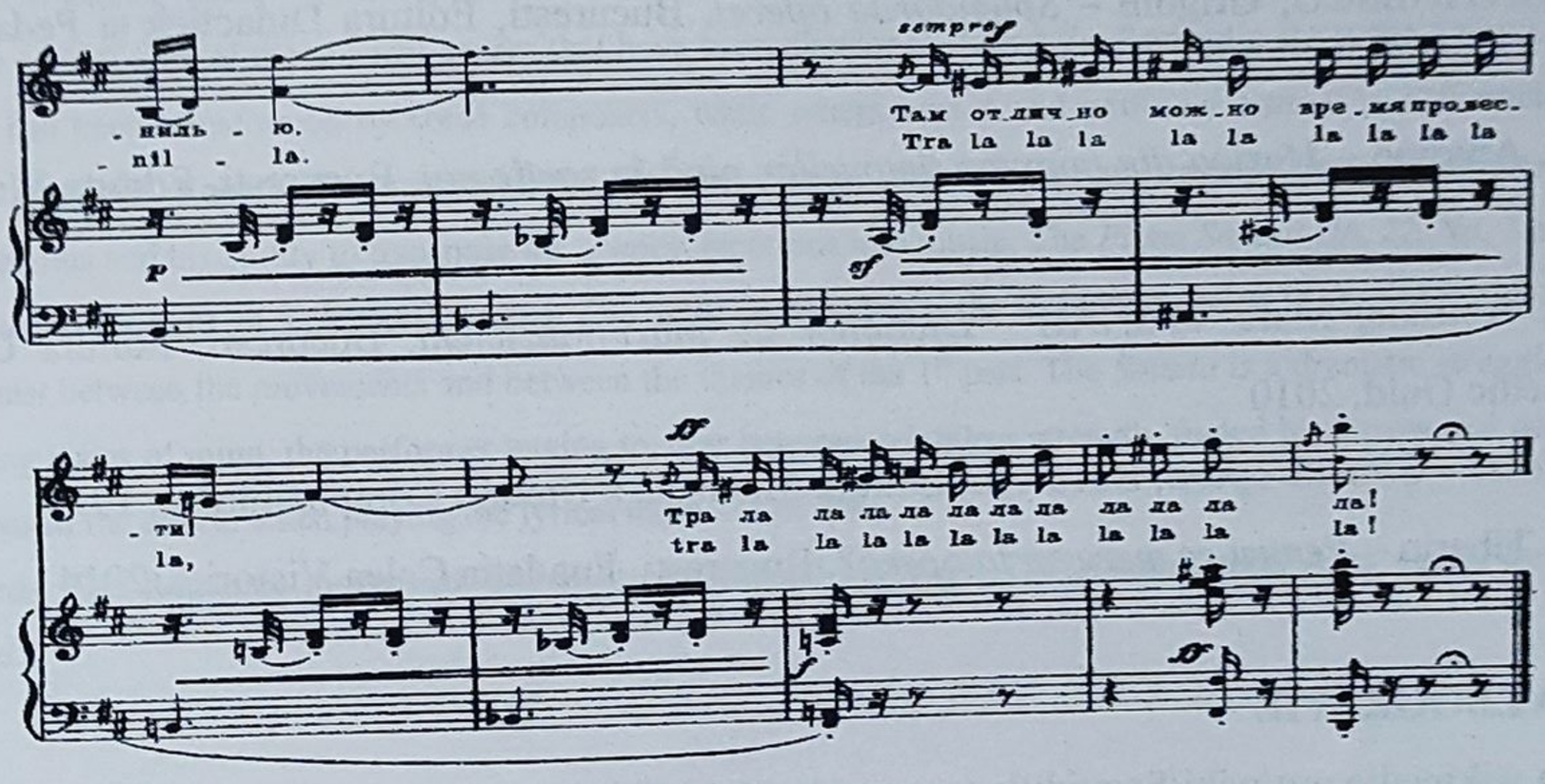
Dubla sensibilizare a lui *re* (*do#* și *mib*) creează o tensiune pe care se insistă mult (m. 75-78).

Ex. 4 (m. 72-79)



Din măsura 81 până la final este reluată secțiunea **A**. Varianta melodică a ultimei game în *fa#* minor este specifică melosului popular, dar sugerează omonima minoră și, astfel, aria se încheie într-un triumfant *si* minor. În primul vers al lui Carmen, ca și în multe ce vor urma, găsim un exemplu excelent al modulației, ea trecând printr-o multitudine de tonalități până se concretizează tonalitatea *Re* major. În timp ce eleganta şi întunecata ei melodie este inspirată din scara frigiană spaniolă, Carmen cântă, ocazional, în linii tonale vestice, mai ales când se adresează lui Don José, ceea ce denotă agilitatea ei de a se raporta la el. De asemenea, versurile *Je pense à certain officier, qui m'aime, et qu'à mon tour*, creează o falsă speranță în hipnoza în care deja este prins José. Finalul ariei ridică dificultăți vocale pentru mezzosoprană, deoarece este compus din varianta cromatică a gamei *fa#* minor, cu un salt într-un maiestuos *si* minor.

Ex. 5 (m. 92-100)



Fermecat de cântecul magic, José îi slăbește legăturile și este de acord cu planul ei de evadare. Zis și făcut: Carmen îl *lovește*, el se prăbușește la pământ, permițându-i să evadeze. Venirea lui Zuniga pune în funcțiune planul reușit al lui Carmen, și atrage arestarea lui Don José. Astfel se încheie primul din cele patru acte ale operei.

Complexitatea ariei *Près des remparts de Séville*, dificultățile vocale pe care le ridică, acompaniate în mod delicat de orchestră conturează perfect nestatornicia tragicului personaj Carmen.

Dragostea este suprema aspirație a sufletului omenesc. Să iubești și să fii iubit este idealul către care fiecare dintre noi jinduiește. Cochetăria, rătăcirea, suferința, deznădejdea, fantasma, iluzia, patima, trădarea sunt expresii ale sentimentelor ce alcătuiesc un caleidoscop la fel de actual în orice epocă. Fiecare generație reia ciclul maturizării emoționale, învățându-și propriile lecții.

Fiecare lecție cu plata sa. Carmen, ilustra reprezentantă a nestatorniciei și a sfidării pericolului, a plătit cu viața.

Perenitatea operei *Carmen* și admirația mereu proaspătă a publicului este asigurată peste veacuri atât de valoarea intrinsecă a operei, cât și de preocuparea neobosită a fiecăruia dintre noi de a afla tainele inimii în căutarea sentimentului ideal.

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Gabriela, Daniela CARAMAN-FOTEA, Grigore CONSTANTINESCU – *Ghid de operă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1971

CONSTANTINESCU, Grigore – *Splendorile operei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2008

GOLÉA, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor pînă în zorile noi*, București, Editura Muzicală, 1987

GOLÉA, Antoine; Marc VIGNAL – *Dicționar de Mari Muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010

SAVA, Iosif – *Ghid de operă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971

SOARE, Tiberiu – *Pentru ce mergem la operă?*, București, Fundația Calea Victoriei, 2014

WEBOGRAFIE

https://en.wikipedia.org/wiki/Seguidilla (accesat la 03.01.2017)

SONATA PENTRU PIAN OPUS 22, NR. 2 ÎN SOL MINOR

DE ROBERT SCHUMANN

Sofia Sălăjan, clasa a XI-a

Îndrumător ştiinţific, Prof. dr. **Roxana Ota**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: Romanticism is the artistic movement best represented by rebellion against the rigid norms imposed by previous periods, while embracing individuality and freedom of expression. Robert Schumann is one of the representatives of the Romantic era that succeeded the most in transposing the experience of a lifetime into his music. The duality of his persona, represented by his alter egos, *Florestan* and *Eusebius*, has been extremely influential in his work, and it can be observed in the intense contrasts between states of expression, which are characteristic for the Romantic period. One of the musical genres that have been developed during the Romantic era is the *Sonata*. The rigid structure has been transformed by some composers, while others kept it and wrote its content in a characteristically romantic approach. Robert Schumann took the classical *Sonata* structure and built a truly romantic genre, using his creative genius and his ability to transpose his deepest emotions into music. The *Piano Sonata Op. 22, No. 2 in G minor* is an essential example of a romantic Sonata. The antithetical spirit of the Romantic period is present in this *Sonata* in the contrast between the movements and between the themes of the 1st part. The *Sonata* is a dramatic struggle between conflicting states of mind, the performer having to alter between relentless strength, fueled by sorrow and despair, and tenderness of the attack, when playing the lyrical moments of rest.

Keywords: The Romantic movement, Schumannian musical language, The *Sonata* genre, Alter egos *Florestan* and *Eusebius*.

Romantismul este curentul artistic reprezentat de revolta împotriva normelor stricte impuse de perioadele anterioare, îmbrățișând individualitatea și libertatea de exprimare a sentimentelor. Romantismul încurajează exteriorizarea prin artă și prin creație a stărilor lăuntrice, a luptei dintre *eul* interior și meschinul cotidian și a nevoii de a respinge orice formă de reglementare în favoarea imaginației și a inspirației. Aceste aspecte ale gândirii romanticilor se reflectă în estetica perioadei, artiștii fiind încurajați să se opună raționalității și să creeze doar sub impulsul propriei imaginații.

Robert Schumann este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai curentului romantic, muzica sa exprimând, în mod deosebit, natura intimă și subiectivă a acestei mișcări artistice. Prin inspirația și caracterul său de geniu, acesta reușește să transpună în muzica sa cele mai intime trăiri.

În general, muzica romantică stă sub semnul dualității, a luptei dintre două entități cu valori contrare. Această caracteristică romantică este delimitată în muzica lui Robert Schumann de

dualitatea fiinţei sale, şi anume existenţa *alter ego*-urilor Florestan şi Eusebiu. Acest dialog interior al compozitorului este transpus în creaţia sa, rezultând un discurs muzical personal, cu sentimente contradictorii şi contraste tulburătoare, care imită întocmai natura spiritului romantic. Originea acestor pseudonime, Florestan şi Eusebiu, se află în personajele principale ale romanului *Flegelijahre* de Jean-Paul Richter, autorul favorit al lui Robert Schumann. Aceste *alter ego*-uri reprezintă cele două manifestări ale personalităţii compozitorului: Eusebiu este visător, sensibil, liric, pe când Florestan este dinamic, dramatic şi pasionat[1].

Unul dintre genurile muzicale ce capătă alte dimensiuni în perioada romantică este *sonata* pentru pian. Pe de o parte, unii compozitori romantici compensează rigiditatea structurii acestui gen, prin introducerea în conţinut a unui limbaj muzical reprezentativ perioadei, în timp ce alţii se eliberează complet de orice constrângere arhitecturală, eliminând secţiuni sau introducând unele noi. Robert Schumann reuşeşte în sonatele sale să păstreze tiparul clasic, muzica sa fiind individualizată de varietate dinamică şi armonică, contraste puternice şi de o impresionantă capacitate de a-şi imortaliza trăirile şi gândurile în compoziţiile sale[2].

Sonata opus 22, *nr.* 2 *în sol minor* este un exemplu de inovaţie, datorită desăvârşitei armonizări dintre dramatismul, înflăcărarea, frecventele antiteze ale conţinutului cu perfecţiunea şi claritatea formei.

Sonata debutează cu un acord marcat *sf*, din care se naşte tulburătoarea desfăşurare de şaisprezecimi de la mâna stângă ce pregătesc, prin neliniştea şi afectarea pe care o transmit, intrarea Temei principale. Pentru a realiza expresia dramatică a acestor şaisprezecimi, similară unui pasaj de virtuozitate pentru violoncel, considerăm faptul că acestea trebuie *atacate* de jos, pentru a capătă viteză şi strălucire.

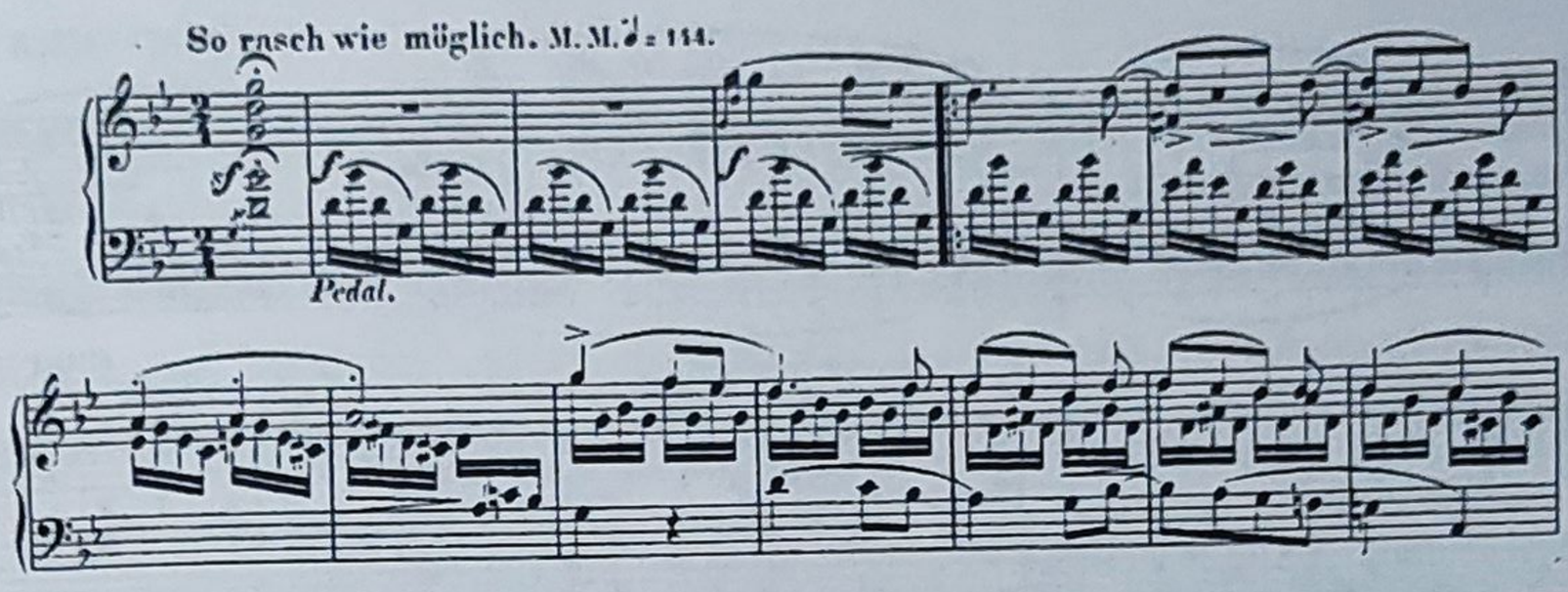
Tema principală cuprinde înflăcărarea caracterului lui Florestan şi reprezintă o precisă transpunere în limbaj muzical a unei existenţe marcate de suferinţă, remarcându-se, însă, şi o impresionantă dorinţă de a lupta şi de a merge mai departe. Această Temă debutează printr-un mers descendent, marcat de cele două sincope de pe sunetul *re* care, prin dezechilibrul ritmic, creează senzaţia unor suspine. Accentul de pe timpul I al vocii secundare apare ca o nevoie de a stabiliza structura ritmică, astfel considerăm că acesta nu trebuie scos în evidenţă, în defavoarea sincopelor de la vocea principală. Mersul descendent al Temei principale se opreşte pe cei trei de *la* de la mâna dreaptă, care oferă senzaţia unei odihne, a unei liniştiri. În următoarea frază, Tema este reluată la mâna dreaptă, iar apoi în *canon*, la mâna stângă. De această dată, mersul descendent nu este concluzionat printr-o liniştire, ci printr-o creştere substanţială, ce pregăteşte intrarea ultimei fraze a

---

[1] Roxana Ota, *Eusebiu şi Florestan sau Contemplaţie şi Exaltare în muzica pentru pian de la începutul secolului al XIX-lea*, Teză de doctorat, Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi, 2010, p. 58.
[2] *Ibidem*, p. 49.

Temei principale. La mâna dreaptă, Tema este augmentată prin acorduri şi octave, pentru a crea sonorităţi mai dramatice, la mâna stângă apare din nou imitaţia în *canon* la vocea inferioară, iar la vocea superioară persistă jocul de şaisprezecimi. Un element de noutate al acestei ultime apariţii a motivului tematic principal este mersul ascendent, de aceasta dată din cea de-a doua jumătate a frazei. Pentru a reda tensiunea necesară ultimei creşteri, care evoluează până la punctul culminant al secţiunii, intensitatea dinamică a primului val de octave trebuie să fie mai temperată.

Ex. 1 Robert Schumann, *Sonata op.* 22, *nr.* 2, *în sol minor*, partea I (m.1-14)

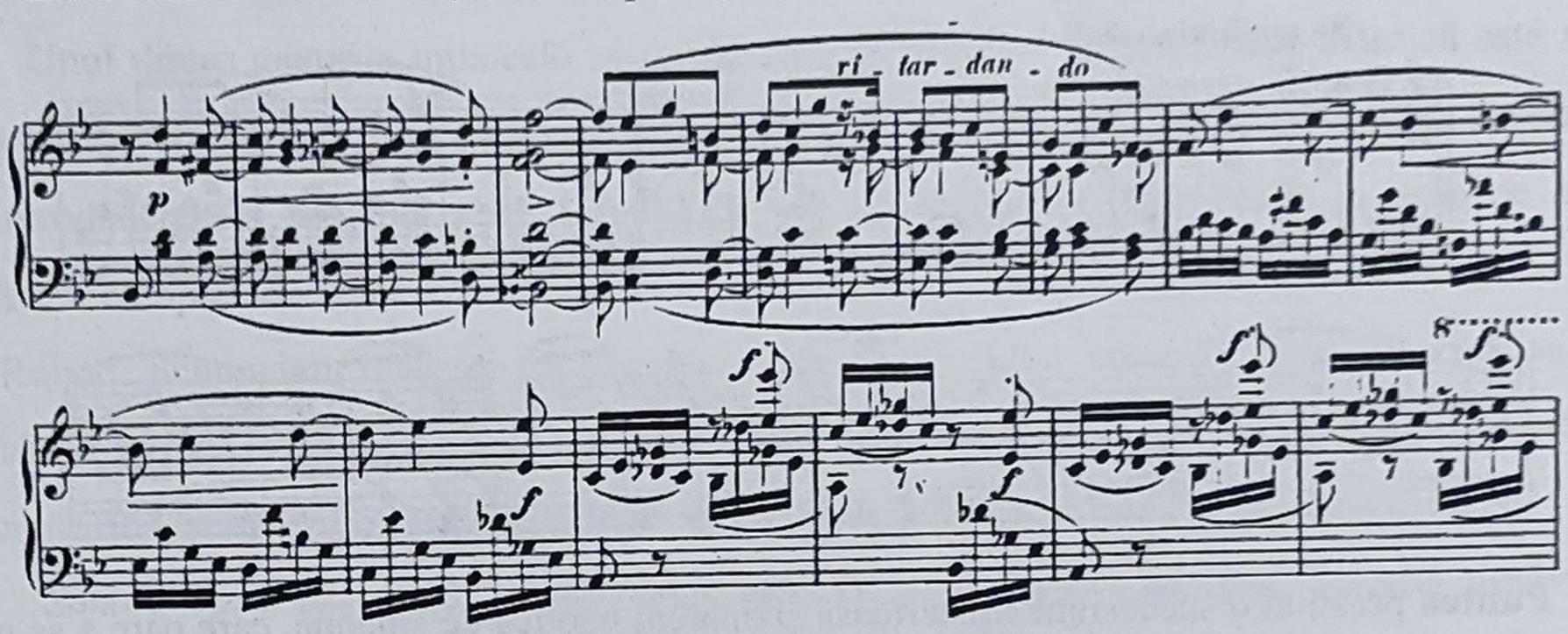


Puntea prezintă o succesiune misterioasă şi aparent haotică de sincope, care pare a se naşte din nimic. La mâna dreaptă sincopele accentuează jumătăţile de timp de la vocea I, urmate imediat de sincopele de la vocea a II-a, în timp ce la mâna stângă optimile stabilizează discursul din punct de vedere ritmic. Această aglomerare de sincope *urcă furtunos* până la un punct culminant, marcat de una din sincopele de la vocea I, iar apoi coboară spre o secţiune cu expresie întunecată şi ameninţătoare, în care linia melodică este condusă de mâna stângă. Salturile de octave de la mâna dreaptă se aseamănă unor semnale impulsive, în timp ce la mâna stângă se conturează un cromatism al vocii I. Acest motiv este urmat de o evoluţie în paralel a vocilor, într-o succesiune de valuri ce pregătesc culminaţia Expoziţiei. În secţiunea următoare remarcăm caracterul simfonic şi expresia victorioasă, imperială, sugerată de înşiruirea impresionantă de acorduri. Acestea, deşi sunt marcate cu accente, trebuie conduse cursiv, cu lejeritate, fără a lăsa greutate pe fiecare dintre ele. Intrarea celei de-a doua Teme este pregătită de arpegiul descendent de la mâna stângă, care porneşte din acordul pe contratimp sincopat, marcat cu *sf.*

Tema a doua este întruchiparea lui Eusebiu, având o expresie blândă, intimă. Este reluat motivul sincopelor, succesiunea acestora din primele trei măsuri fiind încadrată de două puncte de sprijin, *sib* la început şi apoi acordul de la finalul propoziţiei. Fără ca acestea să marcheze timpul I, mersul aparent fără început şi fără sfârşit al sincopelor ar putea cauza o neclaritate ritmică. Pentru a realiza contrastul dintre teme, cea de-a doua necesită un atac mai apropiat de clapă, care influenţează sunetul, acesta devenind mai cald şi mai acoperit. A doua jumătate a frazei Temei secundare prezintă un mers descendent la vocea superioară a mâinii drepte şi continuarea sincopelor

la vocea secundară și la mâna stângă. În continuare este reluată tema la mâna dreaptă, în timp ce mâna stângă prezintă o succesiune de șaisprezecimi, fiecare timp fiind marcat în bas. Urmează o secțiune ce se depărtează de lirismul temei secundare, făcându-și simțită prezența contratimpii marcați cu *staccato*, acompaniați de aceleași șaisprezecimi la mâna stângă, ambele trecând fulgerător dintr-un registru în altul. Expoziția se încheie cu o coborâre dinamică la ambele mâini, după care se conturează o variație a temei secundare la mâna stângă.

Ex. 2 Robert Schumann, *Sonata op. 22, nr. 2, în sol minor*, partea I (m. 59-74)



În **Dezvoltare**, apare un nou motiv tematic, o evoluție în valuri a liniei melodice, exprimată, mai întâi, la vocea inferioară a mâinii stângi, iar apoi dublată de octavele de la mâna dreaptă. Acest motiv este urmat de reapariția Temei principale în *canon* la diferite voci. Succesiunea dintre noul motiv și Tema principală este repetată în tonalități diferite, după care se încheie printr-o coborâre a optimilor de la mâna stângă. Expresia misterioasă a acestui fragment poate fi realizată printr-un atac mai apropiat de clapă, atât la mâna stângă, cât și la octavele de la mâna dreaptă și printr-un sunet mai acoperit. În următorea secțiune este conturată o noua Temă, asemănătoare celei secundare, datorită sincopelor cu expresie de suspine și a lirismului. Elementul ornamental de la mâna stângă nu trebuie să intervină în interpretarea emoționantă a temei de la mâna dreaptă, de aceea este necesar ca acesta să nu fie articulat deloc și ca sunetul să fie foarte învăluit. Linia melodică de la mâna dreaptă evoluează calm și visător la început, apoi, datorită deplasării ascendente din ton în ton, devine din ce în ce mai tensionată. În continuare, această temă este prezentată la mâna stângă prin valurile de acorduri micșorate, în timp ce la mâna dreaptă, în cadrul motivului cu șaisprezecimi, se conturează o noua linie melodică, intonată cu degetele 4 și 5. Culminația acestui pasaj readuce motivul temei principale, prezentat pe rând la toate vocile. În continuare, la mâna dreaptă este intonat motivul descendent al temei principale, în timp ce la mâna stângă este prezentată o ascensiune de octave. Acest moment este semnificativ, deoarece transpune întocmai, în limbaj muzical, conceptul luptei dintre două entități de natură opusă, caracteristic romantismului.

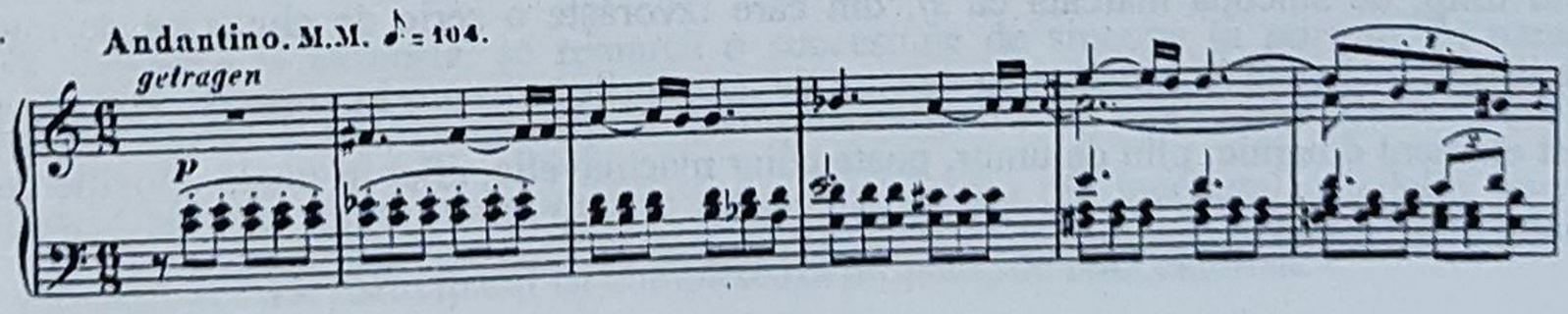
Repriza prezintă aceleași aspecte ale Expoziției, cu excepția tonalității temei secundare, care acum este în *Sol* major.

Coda prezintă un pasaj format din celule de câte patru șaisprezecimi, interpretate în paralel la ambele mâini, care evoluează și se înalță către o variație a temei principale. Indicațiile agogice, *Schneller* (*Mai repede*) și *Noch schneller* (*Și mai repede*) pot fi considerate un paradox[3], având în vedere notația inițială de tempo *So rasch wie möglich* (*Cât de repede posibil*), însă rolul acestora, mai presus de simpla indicare a vitezei, este de a solicita caracterul agitat și avântul de nestăpânit al finalului acestei părți.

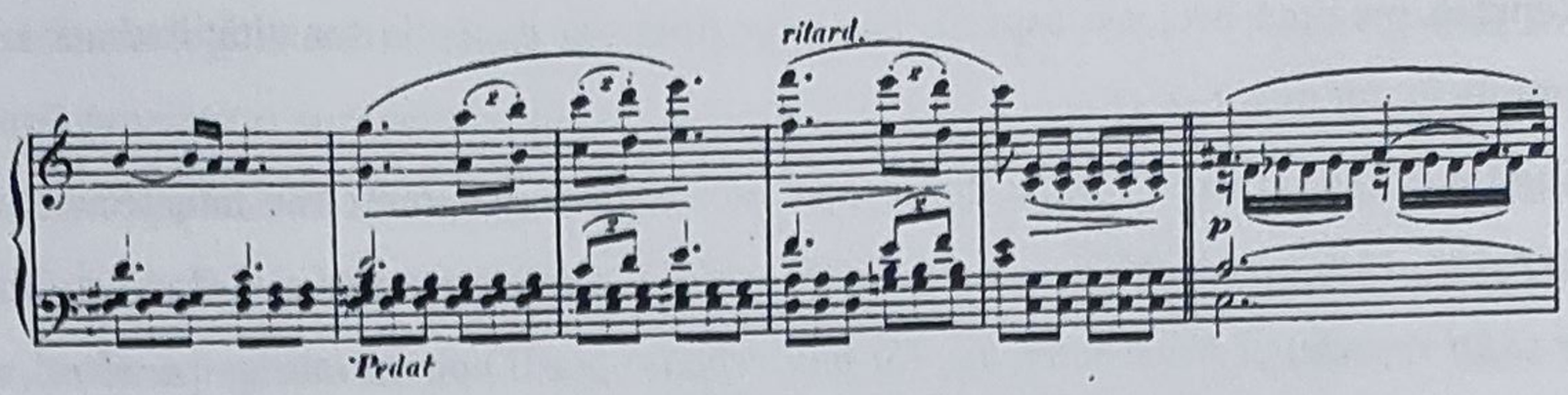
În partea a doua este pusă în valoare latura visătoare, lirică și vulnerabilă a compozitorului, reprezentată de *alter ego*-ul Eusebiu, pe care am putut să o observăm și în scurtele momente de liniște din partea I. Prin sensibilitatea și misterul discursului muzical sunt scoase la suprafață trăiri aflate în cele mai întunecate colțuri ale sufletului. Această mișcare debutează printr-un *lied* acompaniat, având la bază liedul *Im Herbst* din *liedurile de tinerețe* compuse în anii 1827-1828. În ceea ce privește indicația de tempo, pe lângă specificația *Andantino*, care solicită o mișcare fluentă, trebuie respectată și indicația *Getragen* (*Susținut*), folosită de compozitor în vederea susținerii frazei muzicale și a menținerii vibrațiilor.

Mișcarea începe cu optimile susținute în *portato* de la mâna stângă, cu rol de *auftakt* pentru următoarea măsură, în care este prezentată linia melodică de la mâna dreaptă, aceasta evoluând tensionat, dar cu expresie cantabilă. Linia melodică este împărțită în fragmente de câte două măsuri din cauza întârzierilor ritmice, însă acest lucru nu trebuie să oprească desfășurarea cursivă a discursului muzical. Un element important al acestei părți este polifonia, care își face apariția în măsura a patra, prin introducerea vocii superioare la mâna stângă și în măsura a cincea, prin vocea inferioară de la mâna dreaptă. Începând cu măsura 8, linia melodică este amplificată prin octave și evoluează în creștere împreună cu tenorul, în măsura de 2/4, în timp ce optimile de la mâna stângă mențin măsura inițială. Culminația acestei creșteri nu stă într-o considerabilă acumulare dinamică, ci din contra, în tensiunea creată de stagnarea temporară pe *mi*, în așteptarea rezolvării pe *fa*. Deznodământul este reprezentat de coborârea marcată cu *ritardando*, prin care fraza muzicală este eliberată de tensiunea anterioară.

Ex. 3 Robert Schumann, *Sonata op*. 22, *nr*. 2, *în sol minor*, partea a II-a (m. 1-12)



[3] Sandu Sandrin, *Robert Schumann: stil și interpretare în creația pentru pian*, București, Editura Muzicală, 2010, p. 207.



Următoarea frază prezintă o variațiune polifonică a discursului muzical inițial. La sopran rămâne aceeași linie melodică, iar la alto se conturează o succesiune melodioasă de șaisprezecimi, care trebuie expresivizate independent de vocea I, însă fără a o acoperi. La mâna stângă, cele două voci sunt conduse în dialog una cu cealaltă, reprezentând un suport armonic pentru linia melodică de la mâna dreaptă. Tensiunea ce marchează punctul culminant al frazei este realizată, de această dată, prin *coroana* de prelungire, care suspendă temporar rezolvarea.

Secțiunea mediană reprezintă o nouă interpretare polifonică a temei, care necesită o susținere în *legato* deosebită, în special începând cu măsura 29, unde conducerea cursivă a vocilor poate fi dificilă, din cauza complexității scriiturii[4]. În continuare se conturează o creștere spre punctul culminant, în care sopranul evoluează în celule începute cu *apogiaturi* pe fiecare jumătate de timp, susținute de succesiunile paralele de șaisprezecimi de la alto și tenor și de pedala de *lab* din bas. Un detaliu important sunt pauzele de optime de la vocea inferioară a mâinii stângi, care sunt notate până la jumătatea măsurii 35. Prin respectarea acestora, vibrațiile cele mai puternice ale notei din bas vor rezona în momentul culminației și nu înainte, oferind astfel momentului suspans. Această secțiune se încheie printr-o amplă coborâre în *diminuendo* și *ritenuto*, realizată prin cromatizări la mâna dreaptă, susținute de pedala de *lab*.

În continuare, se reia prima secțiune fiind introdusă o voce suplimentară, foarte expresivă, la mâna stângă. De asemenea, în cadrul culminației, de această dată lipsește indicația dinamică, acest lucru sugerând nevoia unei interpretări mai liniștite, în contrast cu tensiunea și suspansul anterior. Este reluată celula inițială în salturi de octave în registre diferite, urmate de o ultimă urcare spre rezolvarea la tonică, într-o expresie atemporală, eterică, de împăcare și liniște deplină.

În a treia parte observăm revenirea la tumultul expresiei din partea întâi, personalitatea lui Florestan fiind din nou invocată, însă, de această dată, cu o doză de sarcasm și de *obrăznicie*.

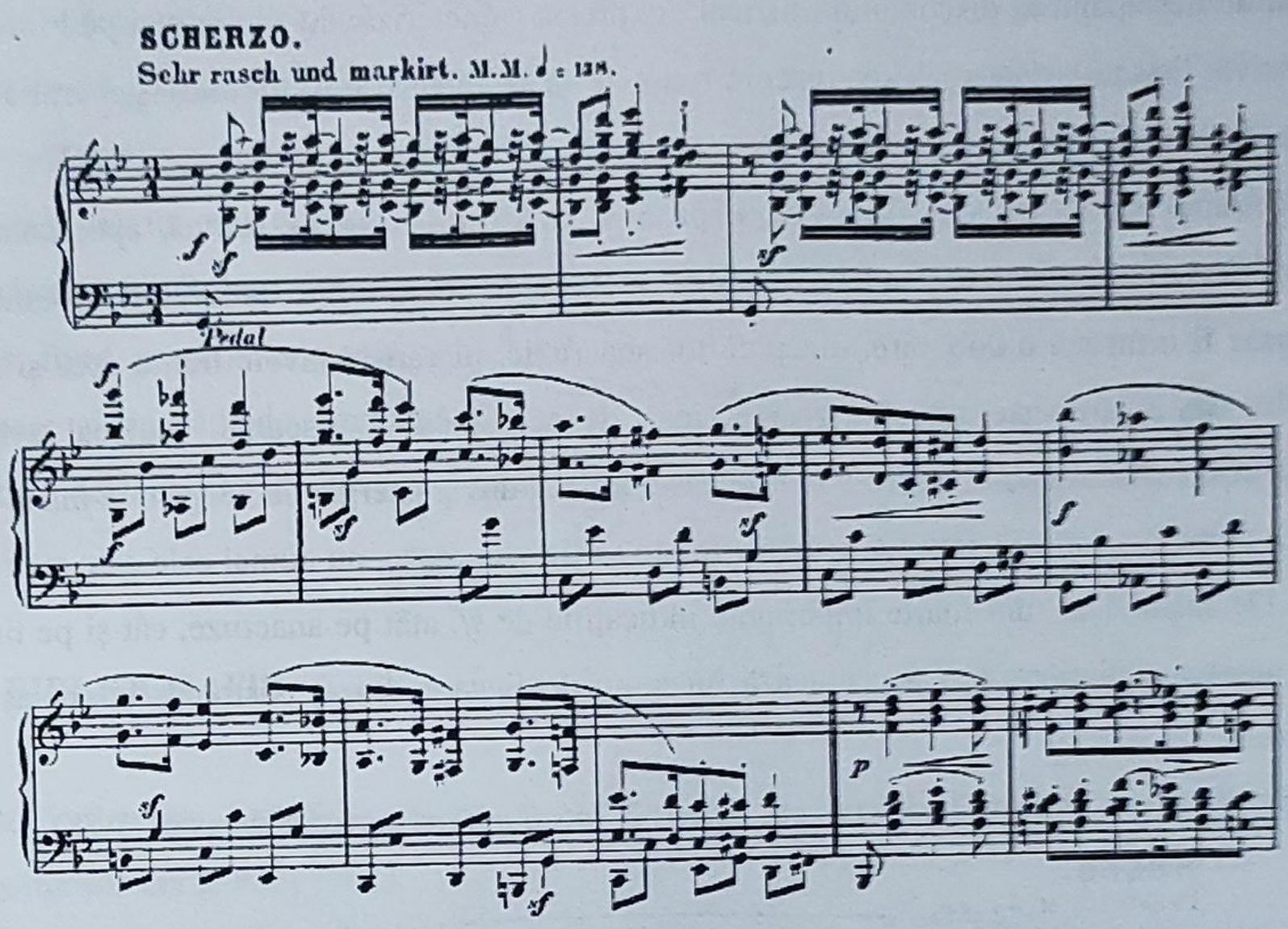
Primul motiv al secțiunii **A** debutează cu *sol* în bas, urmat imediat, în a doua jumătate a primului timp, de sincopa marcată cu *sf*, din care izvorăște o serie de alunecări de intervale, la ambele mâini, încheiată în următoarea măsură de acordurile *staccato* în creștere. *Scherzo*-ul începe cu acest element dinamic, plin de umor, poate chiar machiavelic, aflat în totală opoziție cu lirismul din finalul părții a doua.

---

[4] Sandu Sandrin, *op. cit.*, p. 211.

Al doilea motiv al secțiunii prezintă tema octavelor de la mâna dreaptă, în valori de pătrimi și formule de ritm punctat, susținută de optimile *nonlegato* de la stânga. Un detaliu important este accentuarea cu *sf* a sincopelor pe *sol* de la mâna stângă, deoarece oferă motivului o senzație caracteristică de instabilitate, datorită suprapunerii accentului cu ritmul punctat de la mâna dreaptă. De asemenea, pentru crearea acestui efect, trebuie respectată indicația de frazare a liniei de la mâna dreaptă, însă fără a fragmenta întregul discurs muzical al frazei.

Ex. 4 Robert Schumann, *Sonata op*. 22, *nr*. 2, *în sol minor*, partea a III-a (m. 1-14)



Cel de-al treilea motiv este contrastant față de cele anterioare, datorită indicației dinamice *p* și a caracterului mai liniștit, dansant. Linia melodică este împărțită în patru fragmente a câte două măsuri, în prima măsură fiind prezentată o serie de sincope în *portato*. Pentru a reda caracterul zglobiu și gingaș este important de realizat atacul sincopelor marcate cu *staccato*, diferite de cele *nonlegato*. Ultimul fragment este încheiat printr-o creștere spre revenirea motivului inițial. În finalul secțiunii **A** revin primele două motive, singura diferență, de această dată, fiind încheierea prin revenirea la tonică.

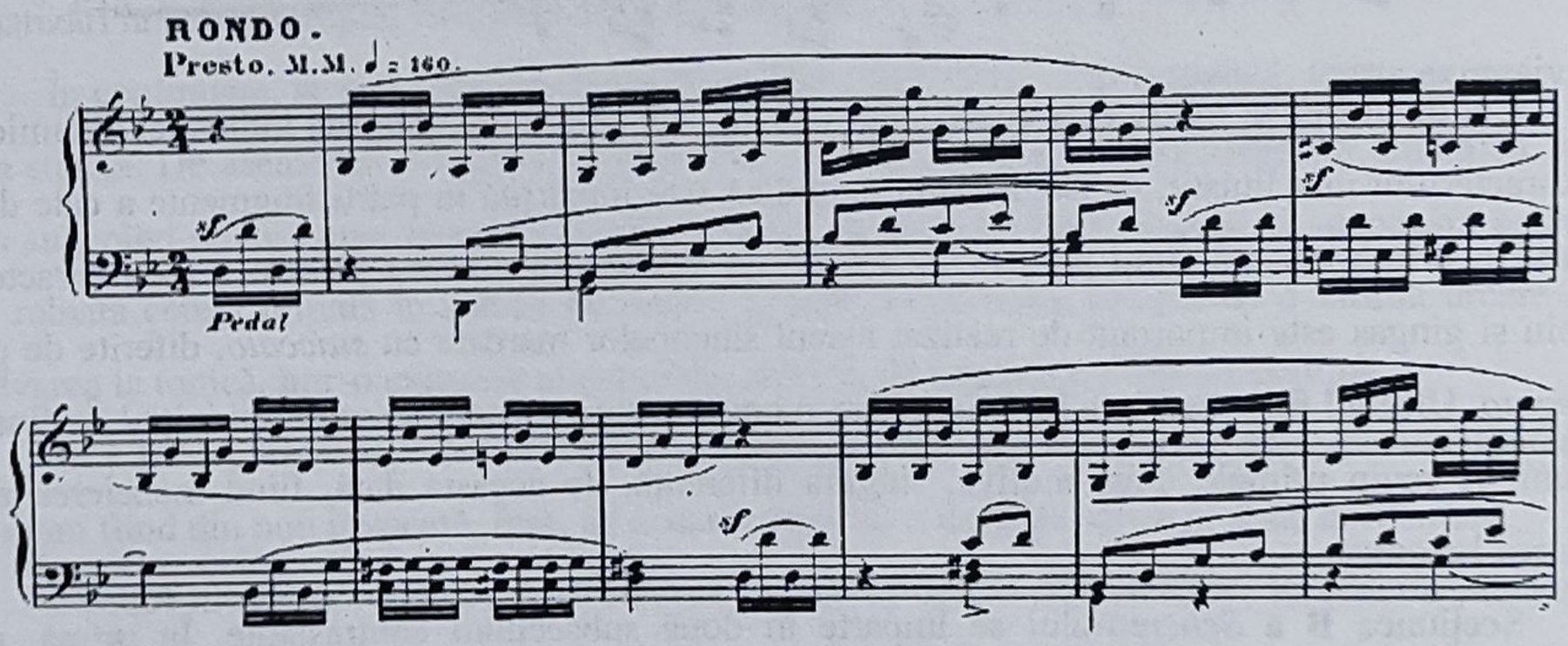
Secțiunea **B** a *Scherzo*-ului se împarte în două subsecțiuni contrastante. În prima, cea grațioasă și dansantă în expresie, se remarcă o succesiune de sincope în *portato*, în paralel cu dialogul dintre sopran si bas, conturat prin desfășurarea în urcare a optimilor frazate câte două. Optimea din încheierea uneia dintre voci se suprapune cu cea din începutul celeilalte, asemenea unui dialog în care cei doi participanți își completează propozițiile unul celuilalt.

După repetarea primei subsecțiuni începe brusc cea de-a doua, prin fragmente de acorduri puternice și dramatice, în ritmul celui de-al treilea motiv al primei secțiuni. Acestea alternează prin salturi dintr-un registru în altul, finalizându-se printr-o creștere marcată cu *ritardando*, spre revenirea identică a primelor două motive ale secțiunii **A**.

Inițial, Robert Schumann a scris un alt final acestei *Sonate*, însă, fiind prea greu de interpretat, la sfatul Clarei Schumann a fost schimbat, și publicat după moartea compozitorului cu titlul de *Presto*. Mișcarea reprezintă o dezlănțuire dinamică de sentimente, datorită avântului capricios, de nestăpânit al discursului muzical[5], expresia caracterizându-l întocmai pe Florestan. Cu toate acestea, lirismul visător al lui Eusebiu reușește să se integreze în tumultul general al *Rondo*-ului prin cele două expuneri ale cupletului.

Refrenul debutează anacruzic, cu *sf* pe al doilea timp la mâna stângă, apoi continuă cu octavele frânte de la mâna dreaptă, susținute în paralel de optimile tenorului. Acestei urcări tumultuoase îi urmează o coborâre, începută tot anacruzic, în care octavele frânte apar și la mâna stângă. În continuare este reluată urcarea, însă de această dată discursul muzical evoluează, pregătind punctul culminant. Pentru a reda această înflăcărare și energie de neoprit, la mâna dreaptă trebuie ca ambele șaisprezecimi din octavele frânte să fie viguroase, nu numai cele care sunt atacate pe timp. De asemenea, sunt foarte importante indicațiile de *sf*, atât pe anacruze, cât și pe timpul I, întrucât acestea delimitează și accentuează începuturile fiecărei fraze, păstrând, în același timp, caracterul.

Ex. 5 Robert Schumann, *Sonata op.* 22, *nr.* 2, *în sol minor*, partea a IV-a (m. 1-18)



Expresia temei cupletului este anticipată de *coroana* de prelungire de pe pauză care implică o pregătire interioară, cu ajutorul căreia interpretul iese din starea agitată a refrenului și se transpune într-un univers pur, atemporal. Indicația de tempo *Etwas langsmer* (*Uşor mai rar*) și numeroasele indicații de *ritardando* susțin expresia liniștită, atemporală, lipsită de constrângeri din punct de

[5] Eugenia Ionescu, *Robert Schumann: viața și opera*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, 1962, p. 179.

vedere agogic. Tema cupletului debutează anacruzic și reia mersul descendent din tema principală a primei părți, însă cu un caracter complet opus. Linia melodică a sopranului este susținută de alte trei voci, iar primele patru măsuri sunt repetate de trei ori, ultima oară propoziția fiind rezolvată pe tonică.

În continuare se conturează un pasaj pe de o parte polifonic, iar pe de alta de virtuozitate, în care sunt introduse elemente din refren, urmat de revenirea refrenului și a cupletului.

Coda se conturează după ultima apariție a refrenului și este reprezentată de o succesiune de *valuri* în valori de șaisprezecimi, care evoluează din treaptă în treaptă. În acest pasaj de virtuozitate se remarcă o creștere, atât din punct de vedere dinamic, cât și agogic, indicația *Immer schneller und schneller* (*Mereu mai repede și mai repede*)[6], asemănându-se cu cea de la finalul primei părți, ce înfățișează și aici un mod de a realiza expresia agitată și înflăcărată.

Muzica lui Robert Schumann reprezintă dovada geniului său creator, principala sursă de inspirație fiind propria existență, marcată de trăiri adesea contradictorii: iubire și singurătate, înverșunare și deznădejde, împlinire și suferință. Opera sa, o deosebită colecție de confesiuni, dictate de o dezlănțuită fantezie creatoare, îl plasează în rândul celor mai memorabili romantici.

BIBLIOGRAFIE

IONESCU, Eugenia – *Robert Schumann: viața și opera*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962

OTA, Roxana – *Eusebiu și Florestan sau Contemplație și Exaltare în muzica pentru pian de la începutul secolului al XIX-lea*, Teză de doctorat, Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași, 2010

SANDRIN, Sandu – *Robert Schumann: stil și interpretare în creația pentru pian*, București, Editura Muzicală, 2010

ȘTEFĂNESCU, IOANA – *O istorie a muzicii universale*, vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998

[6] Sandu Sandrin, *op. cit.*, p. 221.

Mihail Cozmei a fost mereu un activ participant la viaţa cetăţii, reuşind, prin diplomaţie şi abilitate, prin înţelegerea justă a valorilor autentice, a rolului instituţiilor artistice profesioniste şi a celor educaţionale, să influenţeze benefic reprofilarea Iaşului cultural în context naţional şi internaţional. A ştiut să-şi atragă sprijinul mentorilor săi, al maeştrilor consacraţi, deopotrivă cu cel al colegilor săi de generaţie şi să descopere în rândul studenţilor săi valori ce s-au dovedit reale – toate acestea în folosul propăşirii Iaşului cultural.

Profesor univ. dr. **Carmen Chelaru**

*Mihail Cozmei a crezut cu înverşunare în valorile creaţiei româneşti şi a ştiut să insufle, neobosit, studenţilor şi nouă, cadrelor didactice mai tinere, această credinţă. Domnia sa a fost sufletul acelor **Vacanţe Muzicale** de la Piatra Neamţ care au devenit în decursul anilor o adevărată **Academie de Vară**, ale cărei rezultate remarcabile s-au făcut în timp cunoscute şi unanim recunoscute în ţară şi peste hotare.*

Profesor univ. dr. **Sabin Păutza**

Când vine vorba despre Maestrul ***Mihail Cozmei****, cuvintele se nasc spontan precum gândul care le premerge, devenind ferestre deschise, punţi generoase de comunicare, taifasuri mult râvnite „cu” şi „despre” muzicologul, istoricul, profesorul şi, mai ales, omul, a cărui viaţă a însemnat, înainte de toate, un necontenit exerciţiu de conversie ontologică (noiciană!) a lui* ***a fi*** *în* ***a face****. Într-adevăr, asemenea marilor ctitori de cultură şi civilizaţie românească, Mihail Cozmei a avut* ***vocaţia întemeierii*** *şi* ***conştiinţa dăinuirii****, lăsându-ne moştenire, printre multe altele, „două lucruri minunate”, două inegalabile împliniri spirituale, durate bazaltic în memoria colectivă:* ***Festivalul Muzicii Româneşti*** *de la Iaşi şi* ***Vacanţele Muzicale*** *de la Piatra Neamţ.*

Profesor univ. dr. **Gheorghe Duţică**

EDITURA ARTES
www.artesiasi.ro
ISBN 978-606-547-328-7
9 786065 473287 >